



MUSICA

1961 • FEBRUAR • 2

JAN HANUŠ

Der Diener zweier Herren

Komische Oper in fünf Bildern.

Text nach Goldonis Komödie von Jaroslav Pokorný.

Deutsche Fassung von Kurt Honolka.

Pressestimmen zur deutschen Erstaufführung

am 29. Dezember 1960 an der Deutschen Oper am Rhein

Guter Start neuer komischer Oper. Hanuš hat sozusagen dieses verdeckte musikalische Element des Stückes freigelegt. Man spürt heraus, daß er vom Charakteristischen des Goldoni-Genres her sich um die Komposition bemühte, er hat die tänzerischen Anklänge aus der Commedia-dell'arte-Sphäre bei Goldoni in glücklichster Weise in Musik umgedeutet. Unbeschwert, leicht, aber durchaus charakteristisch und keineswegs oberflächlich dient Hanuš' Musik dem Stoff, den er erwählte. Man darf die tschechische Oper, die bisher nur in Pilsen ihre Uraufführung und nach ihr vom vorigen Jahre an bis zum Juni dieses Jahres insgesamt 23 Aufführungen erlebte und damit ungewöhnlich erfolgreich war, als eine wichtige Bereicherung des Spielplans der Opernbühnen ansehen, und es darf darum besonders begrüßt werden, daß sie von der „Deutschen Oper am Rhein“ in den deutschen Opernspielplan eingeführt wurde.

Duisburger Generalanzeiger

Italienische Lebenslust und tschechisches Musikantentum sind von vornherein gut zueinander stimmende Bestandteile einer „komischen Oper“, und in Hanuš lernte man einen sympathischen Beherrscher flinker Orchestermittel kennen, der auch den menschlichen Stimmen vergnügliche Dinge zuweist. Außerdem gelingen ihm Instrumentalscherze, um die Handlung munter zu illustrieren. Kleine ariose Partien unterbrechen die hauptsächlich für das Ensemble geschriebene Oper, die keinen Chor hat. Jaroslav Pokorný arrangierte den von Kurt Honolka dann sinnvoll und ohne Peinlichkeiten verdeutschten Text mit Geschick. Robert Schaub führt vom Dirigentenpult aus mit Schwung und Delikatesse. So hübsch dargeboten, darf sich auch der veroperte „Diener zweier Herren“ sehen und hören lassen. Hanuš konnte sich selbst davon überzeugen.

Neue Rhein- und Ruhr-Zeitung, Günter Schaab

Ihre junge Solobesetzung fand gesanglich aparte Einzelaufgaben: Martha Deisen (Beatrice, Hosenrolle) beispielsweise für ihren substanzreichen Alt eine chevalereske, anmutvolle Walzer-Introduktion; Fabio Giongo (Florindo) für seinen Charakterbariton etwas hübsch Melancholisches im Barcarolen-Sechsstückel; Kurt Gester (Dottore Palmiro) ein Paradestück Greisen-Schwatzsucht, und so fort mit Erich Winkelmann (Brighella), Eva Kasper (Smeraldina), Ingrid Paller, Willi Brockmeier, Georg Schnapka und anderen, während Karl Diekmann (Titelheld Truffaldin) aus dem flüssigen Komödiendeutsch des Übersetzers Kurt Honolka seinen Hauptnutzen zog.

Aachener Volkszeitung — Heinrich von Lüttwitz

ALKOR - EDITION KASSEL

Bei der Stadt Duisburg — Konservatorium (Leitung: Dr. Karl Otto Schaurerte) — ist zum 1. 7. 1961 die Stelle eines

**stellvertretenden Leiters des
Seminars für Musikerziehung**

(u. a. mit der Fachrichtung Volks- und Jugendmusik) zu besetzen.

Bedingungen: Lehrbefähigung in drei Fächern, erwünscht in Klavier, musikpädagogischen und -wissenschaftlichen Fächern.

Nach Ablauf der Probezeit selbständige Leitung des Seminars. Anstellung erfolgt nach TO. A III.

Bewerbungen mit Lichtbild, Lebenslauf und Zeugnisabschriften sind innerhalb von 3 Wochen an das Personalamt der Stadtverwaltung Duisburg, Kennziffer 448, zu richten.

Die Stadt Nürnberg sucht für das Konservatorium der Musik (Leitung: Oberstudiendirektor Dr. Seiler) zum Beginn des Schuljahres 1961/62 (September 1961)

**einen hauptamtlichen Lehrer für
Musiktheorie u. Komposition**

Bewerbungen mit ausführlichem Lebenslauf (lückenlose Darstellung des Bildungsganges und der bisherigen Tätigkeit) sowie Abschriften der Prüfungs- und Stellenzeugnisse bis 1.3.1961 erbeten an die

Stadt Nürnberg · Personalamt

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 2 / Februar 1961

INHALT

<i>Fritz Novotny: Zu einem Bildnis Franz Schuberts</i>	57
<i>Kurt von Fischer: Die erzieherische Aufgabe der Musik</i>	60
<i>Peter Stadlen: Die Webern-Legende</i>	66
<i>Siegfried Günther: Bereich und Wandlung der oratorischen Idee</i>	69

MUSICA-BERICHT 76

Wir sind alle Komödianten: Hamburg S. 76; Berlin S. 76; Stuttgart S. 77; Kassel S. 78; Aachen S. 79; Frankfurt S. 79; Greiz S. 80; Konzert: Köln S. 80; Bensheim S. 81; Herford S. 82; Stralsund, Greifswald S. 82; Bad Godesberg S. 82; Ballett: Köln S. 83; Hannover S. 84; Musikstädte: Kassel S. 85; Baden-Baden S. 86; Oberhausen S. 86; Kiel S. 87; Berlin S. 87; Blick auf das Ausland: Mailand S. 88; Perugia S. 89; Paris S. 89; Budapest S. 90; London S. 90; Lissabon S. 92; Tel-Aviv S. 93; New York S. 94.

MUSICA-UMSCHAU 95

Der musikalische Kalender: Februar S. 95; In Memoriam: Leo Delibes S. 96; Guido Adler S. 97; Zur Zeitchronik: Zur Berufung Sawallisschs S. 97; Das „Tafel-Konfekt“ S. 98; 20 Jahre Bläserkammermusikvereinigung S. 98; Porträts: Herbert Collum S. 98; Erziehung und Unterricht: Eine japanische Musikhochschule S. 99; Wissenschaft und Forschung: Geschichte in der Gegenwart S. 101; Historische Streiflichter: Georg Böhm im Blickpunkt seiner Zeit S. 102; Unsere Glosse: Anstößig S. 103; Vom Musikalienmarkt: Zeitgenössisches S. 103; Musik des Barock S. 105; Ein holländischer Liedkomponist S. 105; Nie-

derländische Chormusik S. 105; Britzens „Cantata Academica“ S. 105; Harald Genzmer: Dritte Sonatine S. 106; *Das neue Buch*: Musik in unserer Zeit S. 106; Briefe Bartóks S. 106; Bartók-Festschrift S. 107; Einführung in die Zwölftonmusik S. 107; Ein neuer Konzertführer S. 108; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 108.

MUSICA-NACHRICHT 109

MUSICA-BILDER

Titelbild: Pablo Picasso: Frau mit Mandoline. Foto: Leiris.

Tafeln: 3: Franz Schubert. Bildnis von Franz Eybl (?) n. S. 58; Franz Schubert. Leopold Kupelwieser zugeschrieben v. S. 59.

Abbildungen im Text: Franz Schubert. Bildnis von Wilhelm August Rieder S. 60; Pilar Lorengar als Marie in Smetanas „Verkaufter Braut“ S. 77; Orffs „Lulus de nato Infante mirificus“ in Stuttgart S. 78; Glucks „Orfeo“ in Greiz S. 80; Schönbergs „Prisma“ in Hannover S. 84; Forests „Tai Yang erwacht“ in Berlin S. 85; Beethovens „Fidelio“ in Mailand S. 88; Verdis „Don Carlos in Mailand“ S. 88; Bellinis „Nachtwandlerin“ in London S. 91; Wagners „Tannhäuser“ in New York S. 95; Musashino College in Tokyo S. 100, 101.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.–, halbjährlich DM 9.– zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Beilage:

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt ein Prospekt des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung e. V., Darmstadt, bei.



Susanne Hirzel, Violoncello-Schule

Lehrgang für Anfänger u. Fortgeschrittene bis zur 7. Lage.

Soeben erschienen:

Heft 1, Erste Lage. BA 3741. DM 15.40

Der mit vier Heften geplante Lehrgang ist auf einen Beginn mit acht- bis neunjährigen Schülern eingerichtet, wobei die elementaren Grundbegriffe musikalischer Bildung vorausgesetzt werden. Da an Violoncello-Kompositionen für Anfänger großer Mangel herrscht, wird hier eine reiche Sammlung von Liedern und Stücken geboten, auch eigens für diese Schule geschaffene Neukompositionen, zusammen mit den notwendigen technischen Übungen und kurzen Etüden.

In Vorbereitung:

Heft 2, Zweite u. dritte Lage. BA 3742

Heft 3, Vierte Lage. Vibrato, Pizzicato, Verzierungen, Spiccato u. a. BA 3743

Heft 4, Fünfte, sechste u. siebte Lage. Zusammenfassung aller Tonleitern, Dreiklänge, Terzen und Sexten. BA 3744

BÄRENREITER-VERLAG

AUDIO-VISUELLE DONEMUS-SERIEN

Im März 1961 erscheint bei Donemus die erste Schallplatte, sowie die hierzu gehörenden Partituren, der ersten **Audio-Visuellen Donemus-Serie**.

Die **A. V. D.**-Serie 1961 umfaßt vier 25 cm Langspiellplatten mit niederländischen Kompositionen - abwechselnd Orchester-, Chor- und Kammermusik - ausgeführt von hervorragenden niederländischen Orchestern, Chören und Solisten.

Programm 1961:

Erscheinungstermin:	Komponisten:	Werke:
März - Orchester („live-recordings“)	Kees van Baaren Marius Flothuis	Variationen für Orchester (Variazioni per orchestra) Sinfonische Musik
Juni - Kammermusik	Henk Badings Lex van Delden Hans Henkemans	Sonate No. 2 Violoncello solo Impromptu, Harfe solo Sonate, Klavier solo
September - Orchester („live-recordings“)	Guillaume Landré Ton de Leeuw	Permutazioni Sinfoniche Mouvements Rétrogrades
Dezember - Kammermusik	Hendrik Andriessen Rudolf Escher Herman Strategier u. a.	ausgewählte Chorwerke

Ausführende:

Concertgebouw-Orchester Dirigent: Eduard v. Beinum - Utrechter Philharmonisches Orchester Dirigent: Paul Hupperts - Niederländischer Kammerchor Dirigent: Felix de Nobel
Phia Berghout, Harfe - Anner Bijlsma, Violoncello - Hans Henkemans, Klavier

Abonnieren Sie durch Einschreibung bei Donemus oder bei unserem Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Adolfsallee 34.

Es erscheinen jährlich vier Schallplatten **mit** den dazugehörenden Partituren in begrenzter Auflage in Form von Subskriptions-Abonnement.

Der Preis für ein Jahres-Abonnement beträgt DM 55.-, Bezahlung an Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postscheck: Frankfurt/M. Nr. 101 701 - Banken: Landeszentralbank in Hessen, Wiesbaden - Dresdner Bank, Wiesbaden - Wiesbadener Bank eGmbH., Wiesbaden.

Der Versand erfolgt jeweils nach Erscheinen der Platten zu den vorgenannten Terminen.

Ab Januar 1962 beträgt der Preis für die Serie 1961 DM 85.-. Der Bezug von Einzel-Exemplaren aus der **A. V. D.**-Serie 1961 ist erst ab 1962 möglich, sofern noch Vorräte vorhanden sind.

DONEMUS - Jacob Obrechtstraat 51 - AMSTERDAM

für Deutschland: **Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postfach 471**

Zwei neue Orchesterwerke

Friedrich Cerha: *Espressioni fondamentali*

Uraufführung am 17. 11. 1960 unter Leitung von Ernst Krenek in der Reihe „Musik der Gegenwart“ des Senders Freies Berlin

Die Presse schreibt:

Ein Dokument neuer Musikgesinnung, die sich nicht mit Niederschrift von Strukturen und Zeilen begnügt, sondern Möglichkeiten des Ausdrucks nachspürt. In 18 Minuten komprimierter Gestalt wächst eine pathetische Steigerungssprache mit dramatischen Impulsen.

H. H. Strickenschmidt in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“

Auch die „*Espressioni fondamentali* für Orchester“ des Wiener Friedrich Cerha haben starke musikalische Impulse. Sie bezeugen vor allem klangliche Phantasie.

Joadim Matzner in „Die Welt“, Berlin

Das funkelt und blitzt wie eine Folge kleiner Explosionen. Langweilig ist das nicht. Es steckt unfraglich ein gewisser Impetus dahinter, der auf Begabung schließen läßt.

Kurt Westphal in „Der Kurier“, Berlin

Das überzeugen gerade die Spontaneität des Findens und Formens, die Selbstverständlichkeit, mit der sich der Komponist in der Klangwelt der neuen Musik bewegt. Der Titel zeigt an, daß es sich um Ausdrucks-Grundformen, nicht um absolute Klangstrukturen handelt. Der Rhythmus wird zum gliedernden, formbildenden Element.

Werner Oehlmann in „Der Tagesspiegel“, Berlin

Rudolf Kelterborn: *Kammersinfonie für Solovioline und kleines Orchester*

Uraufführung am 9. 10. 1960 im Rahmen der Kasseler Musiktage 1960 unter der Leitung von Francis Travis

Die Presse schreibt:

Sie erleichtert das aufnehmende Hören durch erkennbare Symmetrie in den einzelnen Abschnitten, durch eine weit ausgreifende expressive Melodik und durch unkomplizierte formale Anlage.

Gottfried Schweizer in „Basler Nachrichten“

Seine uraufgeführte Kammersinfonie in einem Satz erwies sich als ein formal leicht überschaubares, ansprechendes Werk.

Wilfried Brennecke in „Musica“

Der Komponist arbeitet nach dem Vorbild Weberns mit Teilstrukturen einer Reihe, doch ist er offenbar kein Doktrinär. Er hat eine übersichtliche Großform mit Entsprechungen und Symmetrien entworfen und hat der Kantabilität nicht ganz abgeschworen. Seine Rhythmik ist abwechslungsreich ohne Zerfaserung, die Klangfarben sind mit Phantasie gesetzt.

Gertrud Runge in „Die Welt“, Hamburg

BÄRENREITER KASSEL

BASEL · LONDON · NEW YORK

ZU EINEM BILDNIS FRANZ SCHUBERTS

In der Ausstellung „Unvergängliches Österreich — Ferdinand Georg Waldmüller und seine Zeit“, die im Sommer 1960 in der Villa Hügel in Essen stattfand, wurde das Bildnis Franz Schuberts gezeigt, das sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet und bisher als — möglicherweise — ein Werk Willibrod Josef Mählers (1778—1860) galt. Die Zuschreibung an Mähler, der in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde u. a. auch mit einem seiner Bildnisse Beethovens vertreten ist, war allerdings immer eine bloße Vermutung, und sie hält einer kritischen Prüfung nicht stand. Otto Erich Deutsch lenkte die Aufmerksamkeit auf dieses Porträt Schuberts, als er es in dem Abbildungsband seines Schubert-Werkes reproduzierte¹, hat aber bereits dort die Zuschreibung an Mähler mit einem Fragezeichen versehen. Das Bild ist zwar seither des öfteren in der Schubertliteratur abgebildet worden, doch hat sich niemand eingehender mit ihm befaßt, wohl auch deswegen, weil über seine Herkunft nicht mehr bekannt ist, als daß es in Josef Sonnleithners „Tonkünstlergalerie“ gehörte und auf diesem Weg in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde kam². Es verdient aber gleichermaßen als Werk der biedermeierlichen Porträtmalerei wie als eines der besten Bildnisse Schuberts — ausnahmsweise ohne Brille — mehr Beachtung.

Der Maler des Bildnisses muß ein beachtenswerter Porträtist gewesen sein, dagegen, was die rein malerische Leistung betrifft, ein wenig befangen. Wir müssen sagen *noch* befangen, wenn wir annehmen, daß es sich bei dem Schubertporträt um ein frühes Werk von Franz Eybl (1806—1880) handelt. Für diese Annahme, die hier zur Diskussion gestellt sei, spricht vieles. Die wenigen Werke Eybls, die wir aus seiner frühen Phase, das heißt aus den späten Zwanzigerjahren kennen, aber auch seine Bildnisse aus den ersten Dreißigerjahren stützen diese Vermutung. Eybl begann seine Lernzeit an der Wiener Akademie bereits im Alter von zehn Jahren. Eine Zeitlang war er Schüler Peter Krafftts. Da das Schubertporträt neben aller Präzision Züge jener Vereinfachung aufweist — insbesondere in der Einbindung der klaren Silhouette in das Bildrechteck und in einer Art von versteckter Rechtwinkeligkeit in den Gesichtsformen —, die für den Klassizismus der Schule Krafftts bezeichnend sind, stimmt seine vermutliche Entstehungszeit, nämlich um 1827, zu der Annahme, daß das Porträt von Eybl kurz nach seinem Abgang aus dem Atelier Krafftts gemalt wurde; 1827 wurde bisher immer, und gewiß mit Recht, als das ungefähre Entstehungsdatum des Bildes angenommen, es dürfte ja Schubert als etwa Dreißigjährigen darstellen. Als noch ein wenig anfängerhaft ungeschickt wirkt die Schmalbrüstigkeit und manches in der Wiedergabe der Kleidung, vor allem die sehr summarische, grobe Konturierung des Kragens und die Darstellung der Halsbinde. Solche Dinge hat Eybl bald nach dieser Zeit in blendend virtuoser Weise mit allem Glanz biedermeierlicher Stoffmalerei ausgestattet. Trotzdem ist in einem wesentlich späteren

¹ *Franz Schubert: Sein Leben in Bildern* (Franz Schubert — Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, 3. Band) München-Leipzig 1913, Abb. 13. In die Mappe mit Lichtdrucken: „Die historischen Bildnisse Franz Schuberts in getreuen Nachbildungen“, Wien 1922, hat Deutsch das Porträt nicht aufgenommen, wohl aber in sein Werk: „*Schubert, A documentary biography*“, London 1946, und zwar als Nr. 10 der „Iconography“, S. 928.

² Der Neffe Josef Sonnleithners, Leopold von Sonnleithner, erwähnte das Gemälde in seinem anonym erschienenen Nachruf auf seinen Freund Schubert in den „Monatsberichten der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“, vom Februar 1829: „... Der k. k. niederösterreichische Regierungsrat Josef Sonnleithner besitzt in seiner Tonkünstler-Porträten-Sammlung ein sehr gelungenes Ölgemälde von ihm.“ (s. O. E. Deutsch, „*Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*“, Leipzig 1957, S. 6—7). — Im Archiv der Gesellschaft finden sich keinerlei Aufzeichnungen über das Bild. Auch auf dem Gemälde selbst fehlt jeder Vermerk. Es ist bereits einmal rentoiliiert worden und war zuletzt im Bildhintergrund und in der Gewandpartie stark übermalt. Im Frühjahr 1960 wurden diese Übermalungen durch den Restaurator der Österreichischen Galerie in Wien, Prof. Wilhelm Kainz, entfernt, und das Bild wurde neuerlich rentoiliiert.

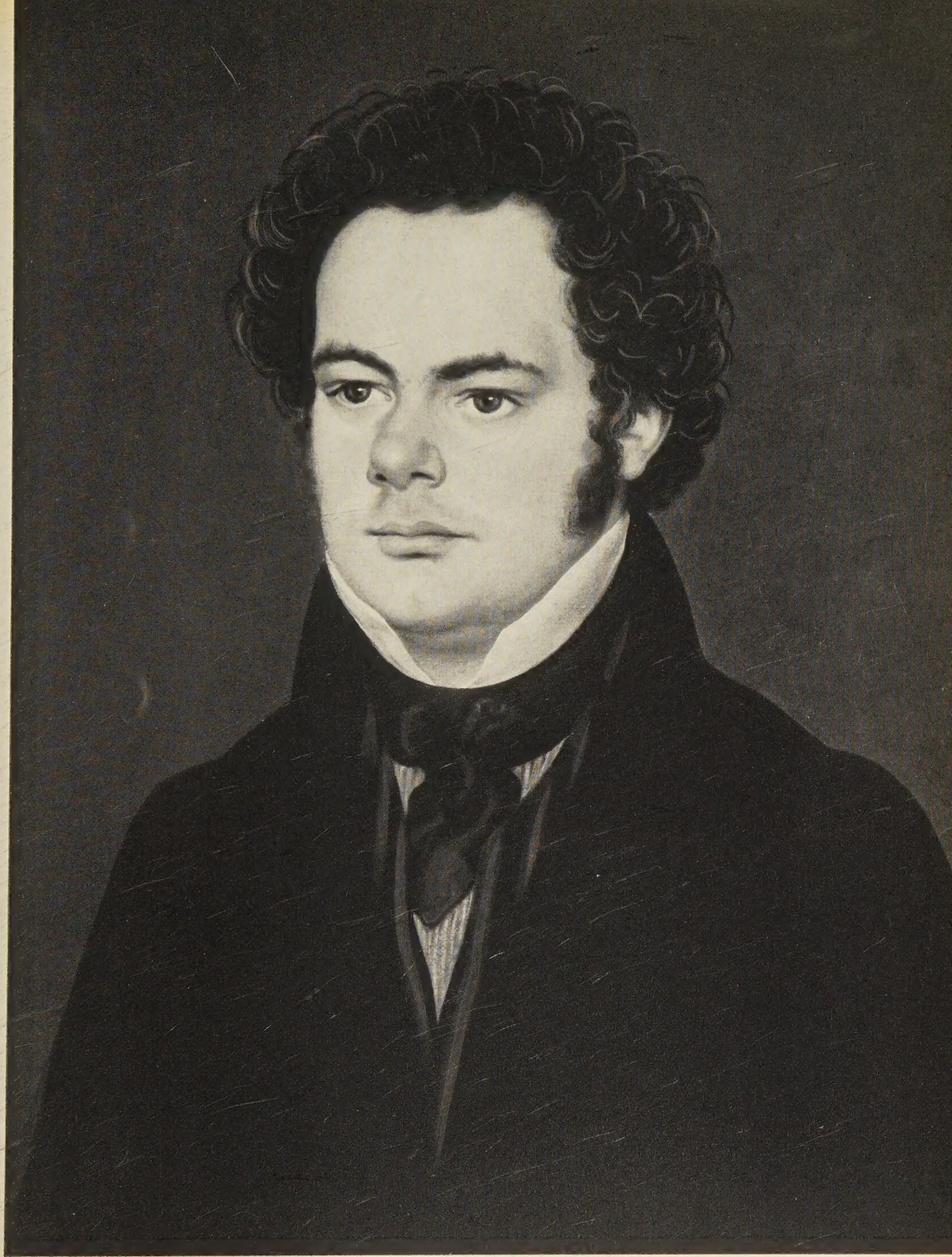
Herrenbildnis Eybls in der Österreichischen Galerie in Wien (von 1849; Inv.-Nr. 4602) die Halsbinde, ganz ähnlich wie in dem Schubertporträt, in ein wenig schematischer Weise wiedergegeben. Alle diese Eigenheiten würden allerdings auch die Annahme zulassen, daß es sich um ein Werk Leopold Kupelwiesers handelt. Eine besondere Art von Zartheit und Feinheit innerhalb der schlichten und ein wenig ungeschickten Form läßt aber eher an Eybl denken. Insbesondere das kühle, transparente, bläulich durchsetzte Inkarnat ist den delikaten Tönungen der Gesichtsfarbe in den Bildnissen Eybls sehr ähnlich, wie ja überhaupt die Gesamtfarbigkeit des Porträts für die Zuweisung an Eybl spricht. Vor allem aber ist es die Genauigkeit der Charakterisierung, das Fehlen typisierender Verschönerung, das einen Porträtmaler nicht gewöhnlichen Grades annehmen läßt. Darin steht das Bild Eybls „Bildnis eines Mannes mit verschränkten Armen“ in der Österreichischen Galerie in Wien, aus der Zeit um 1830, nahe.

Der frühe Porträtstil Eybls läßt sich an dreizehn Schauspielerbildnissen studieren, die sich in der von dem Wiener Bankier Franz Josef Johannes Ritter von Franck in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts angelegten Theaterporträtsammlung, heute in Wiener Privatbesitz, befinden. Einige von ihnen tragen Daten aus dem Zeitraum von 1825 bis 1827, also der Zeit, in der das Bildnis Schuberts gemalt wurde. Fünf dieser Porträts, davon drei datiert (1825, 1826, 1827), sind in Otto Erich Deutschs Aufsatz „Die Francksche Theaterporträtsammlung und ihr Begründer“, in dem „Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1926“ abgebildet³. Der Vergleich dieser dreizehn Bildnisse von Eybl mit dem lebensgroßen Schubertporträt wird dadurch erschwert, daß es lauter Bildnisse in uniformem kleinem Format und vom Charakter der Miniaturmalerei, in Wasserfarben auf Papier, sind. Abgesehen davon aber zeigen sie, außer der allgemeinen Stilverwandtschaft und dem gleichen Grad der naturalistischen Feinmalerei, die vorhin angedeutete Eigentümlichkeit einer Mischung aus noch ein wenig anfängerhaftem Ungeschick und bereits virtuos gehandhabtem malerischem Vortrag. Es läßt sich sogar die rasche Überwindung dieser Unausgeglichenheit in der zeitlichen Abfolge der Schauspielerbildnisse gut verfolgen. Otto Erich Deutsch vermerkt in seinem erwähnten Aufsatz über die Francksche Porträtsammlung (a. a. O., S. 169) bei Erwähnung der Gemahlin des Sammlers, Josefine, geb. von Körber: „Sie ist ... offenbar identisch mit der Frau Josephine v. Franck, der Schubert sein op. 92 („Der Musensohn“ und zwei andere Goethe-Lieder) 1828, bald nach ihres Gatten Tod, gewidmet hat. Nach einer Familientradition hat Schubert auch in ihrem Hause verkehrt.“ Damit ist vom Biographischen her auf die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Eybl und Schubert hingewiesen; es ist allerdings der bisher einzige derartige Hinweis.

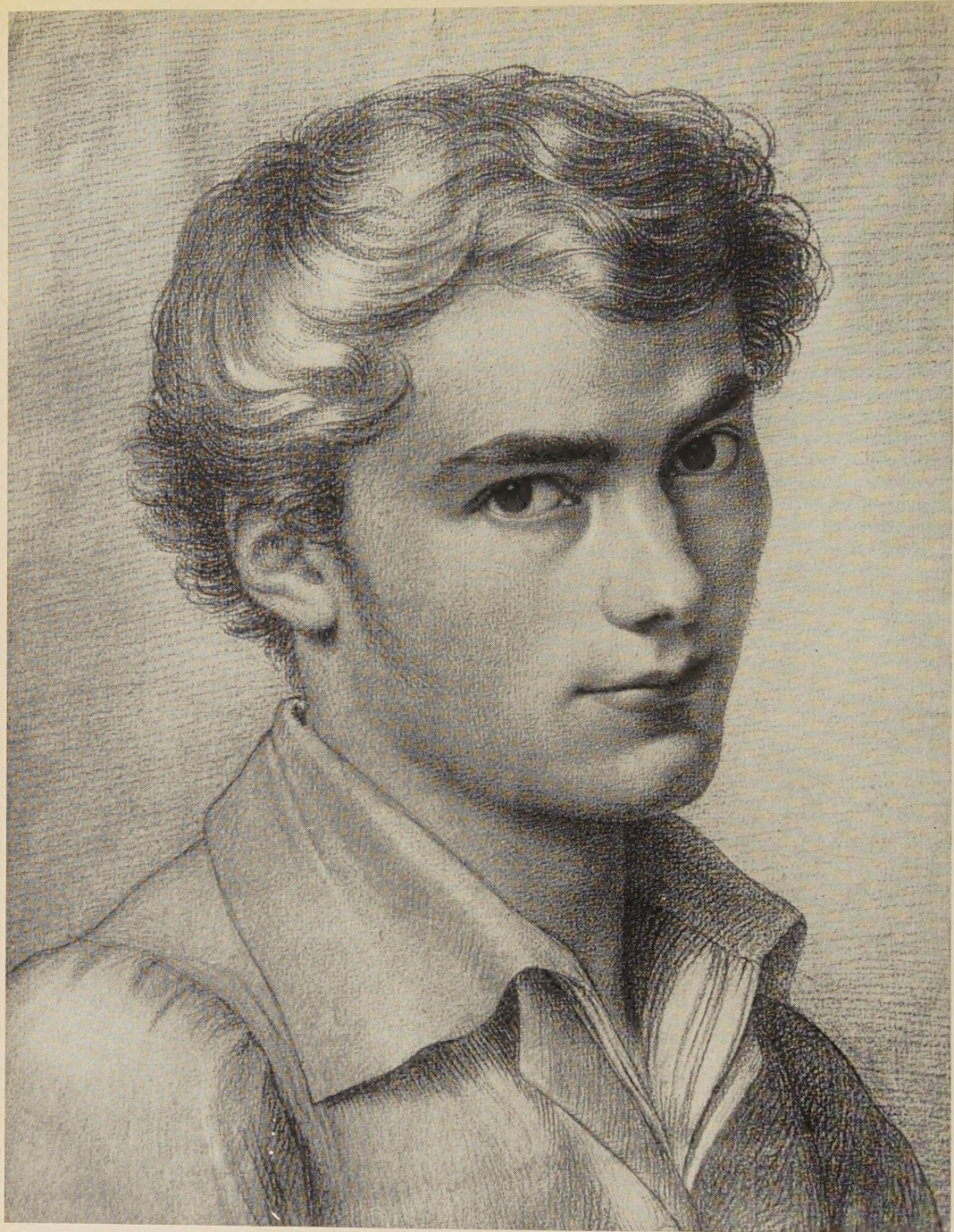
In Hinsicht auf jene erwähnte Genauigkeit in der Charakterisierung nimmt das Schubertporträt eine besondere Stellung in der kleinen Reihe der zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen Bildnisse ein⁴. Im Vergleich mit diesen anderen bekannten, in der Allgemeinheit weit bekannteren Bildnissen ist es das am natürlichsten wirkende, das am wenigsten stilisierte. In diesem Gesicht ist offenbar kein Zug zurechtgerückt, alles physiognomisch Bezeichnende scheint uns in aller Deutlichkeit wiedergegeben zu sein: die tief eingebetteten Augen mit dem Blick eines Kurzsichtigen, die runde, stumpfe Nase, die ein wenig wulstige Oberlippe. Mit aller naturalistischen Schärfe ist hier ein bestimmter physiognomischer Typus erfaßt, und zwar ein kindlicher, jugendlicher Typus, der aber nur als verbliebenes Merkmal

³ Herausgegeben von Alois Trost, Zürich—Leipzig—Wien 1926.

⁴ S. dazu vor allem das schon erwähnte, von O. E. Deutsch herausgegebene und kommentierte Abbildungswerk „Die historischen Bildnisse Franz Schuberts in getreuen Nachbildungen“, Wien 1922; ferner die in Willi Kahls „Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928“ (Regensburg 1938) angeführte, sehr spärliche Literatur zum Thema.



FRANZ SCHUBERT · BILDNIS VON FRANZ EYBL (?)
GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE WIEN · TAFEL 3



FRANZ SCHUBERT · LEOPOLD KUPELWIESER ZUGESCHRIEBEN

FÜRST LIECHTENSTEINISCHE GEMÄLDEGALERIE VADUZ · FOTO · WOLFRUM · TAFEL 4

in dem ein wenig verfetteten Gesicht eines Erwachsenen auftritt. Wir haben vor diesem Porträt die Empfindung: so muß dieser Mensch wirklich ausgesehen haben. Da diese Empfindung aber das entscheidende, ja das einzige Kriterium für die Porträttreue von Bildnissen aus der Zeit vor der Erfindung der Photographie ist, dürfen wir dieses Bildnis Schuberts wohl als das ähnlichste ansehen. Selbst das berühmte Aquarell von Wilhelm August Rieder, ein glanzvolleres Stück Malerei und als Dokument eine besondere Kostbarkeit, weist nämlich um eine Spur mehr an Stilisierung auf. Das harmonisch Gerundete, der sanfte Fluß glatter Umrisse und Wölbungen, das heißt der biedermeierliche Formenkanon war dem Maler dieses Aquarells recht wesentlich, obwohl er ihn mit den charakteristischen physiognomischen Merkmalen, den etwas schräg stehenden Augen, den vorstehenden Backenknochen, zu vereinen wußte. In Josef Teltschers Bildnissen Schuberts ist das Rundliche so ausgebreitet und betont, daß es mehr als eine Stilisierung, nicht so sehr als Wiedergabe des Tatsächlichen empfunden wird. Auf diese Weise wird hier wie dort, in den Bildnissen von Teltscher und von Rieder, das Gemütliche eines gutmütigen Gesichts und Charakters unterstrichen. Das Gegenteil, die Tendenz zum Heroisieren zeigt die Schubertbüste von Franz Dialer (1828) — naheliegend in Hinblick auf ihre Bestimmung als Grabmonument. Das hier Eybl zugeschriebene Porträt ist von beiden Absichten frei, und die zeichnerische und malerische Formsprache der Entstehungszeit berührt aufs allergeringste den physiognomischen Sachverhalt. So sachlich ist in keinem der anderen Bildnisse Schuberts über das Antlitz berichtet und in keinem so vieles gesagt, obwohl es nicht das harmlose Aussehen eines außergewöhnlichen Menschen demonstrieren noch dieses Außergewöhnliche zum Ausdruck bringen will. Ein Einziges vom seelischen Inhalt will es wiedergeben, einen tiefen, sinnenden Ernst. Dieser aber bewahrt, so klar und anspruchslos wiedergegeben, nicht nur das Bildnis vor Äußerlichkeit, sondern er bedeutet viel mehr: wir empfinden das Unendliche des schöpferischen musikalischen Genius, von dem wir *wissen*, nicht als fremd der Gestalt, die wir *sehen*.

Gegen unser Bedürfnis nach dem Bildnis, nach der Vorstellung von der äußeren Erscheinung bedeutender Menschen vermag bekanntlich die nüchterne Logik der Tatsachen nicht recht aufzukommen, die doch nur zur äußersten Skepsis führen dürfte. Woher sollen wir denn wissen, welches von mehreren Bildnissen, die doch untereinander zumeist recht verschieden sind, der Wirklichkeit am nächsten kam? Wir entscheiden uns schließlich, wie schon gesagt, für dasjenige Porträt, das an sich am überzeugendsten, am naturgetreuesten wirkt; auch der Name des Malers gibt da wenig Gewähr. Immerhin aber dürfen wir wenigstens einigermaßen mit der Übereinstimmung einiger Bildnisse untereinander argumentieren. Das hier besprochene Porträt Schuberts steht dem Aquarellporträt W. A. Rieders physiognomisch nahe, aber auch dem Aquarell von Kupelwieser „*Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg*“ (1821), soweit die miniaturhafte Kleinheit und die Ansicht des Kopfes im verlorenen Profil einen Vergleich zuläßt. Kupelwiesers zwei Bildnisse Schuberts in en face, nämlich in dem Aquarell „*Landpartie der Schubertianer nach Atzenbrugg*“ (1820) und in der Zeichnung von 1821⁵, passen viel weniger zu dieser Physiognomie. Dagegen läßt sich die umstrittene Porträtzeichnung Kupelwiesers von ungefähr 1813 in der Fürstlich Liechtensteinschen Sammlung in Vaduz mit dem Porträt Rieders und dem bisher Mähler zugeschriebenen Bildnis wohl in Verbindung bringen. Wilhelm Hausenstein hat in einem schönen Essay, der von dieser Zeichnung ausgeht⁶, bemerkt, daß das Gemälde von 1827 „*keinen Gesichtszug, der dem Blatt Kupelwiesers widersprechen müßte*“, enthält. Wenn man von der kalligraphischen Sauberkeit der Zeichnung absieht, stimmt die Anatomie dieses schwärmerisch

⁵ O. E. Deutsch: *Franz Schubert: Sein Leben in Bildern, Tafel 7.*

⁶ „*Melodien eines Gesichtes*“, in der Frankfurter Zeitung vom 16. März 1941.



Franz Schubert · Bildnis von Wilhelm August Rieder

Foto: Stepanek

sanften Jünglings-, eher noch Knabengesichtes mit der in dem Aquarell von Rieder und in dem Ölgemälde, das vielleicht von der Hand Eybls stammt, in dem Wesentlichen überein⁷. In dieser Übereinstimmung ergeben die drei Bildnisse, sich gegenseitig stützend, ein glaubhaftes Bild von der äußeren Erscheinung Schuberts. Die Maler dieser Bildnisse haben, so scheint es, im Grad nicht sehr voneinander verschieden, die Vortragsweise ihrer Zeit, des frühen Biedermeier, mit der Forderung sachlich genauen Porträtierens in Einklang gebracht.

KURT VON FISCHER

DIE ERZIEHERISCHE AUFGABE DER MUSIK

Frühere Zeiten haben sich über die *Relativität* musikalischer und musikerzieherischer Ideale wohl nicht allzu viele Gedanken gemacht. Die Menschen waren von ihren eigenen Problemen und Fragen zu sehr bewegt, als daß sie sich noch zusätzlich mit denen früherer Generationen eingehend beschäftigt hätten. So gibt es denn auch eine Musikgeschichtsschreibung in unserem heutigen Sinne erst seit etwas mehr als einem Jahrhundert. Der kulturelle Reichtum frü-

⁷ Die Frage nach dem Künstler, der dieses Bildnis gezeichnet hat, bedürfte noch einer genaueren Untersuchung. Es ist bestritten worden, daß es Schubert darstellt, zum Beispiel von O. E. Deutsch (in der oben angeführten Ikonographie seines Dokumentwerks, S. 928). Dafür spricht aber, abgesehen von den eben erwähnten Beziehungen zu anderen, authentischen Bildnissen des Komponisten, auch der Umstand, daß Schuberts Halbbruder Andreas, wenn auch in hohem Alter, die Zeichnung als ein Porträt seines Bruders erklärt hat.

herer Epochen bestand eben gerade in einer gewissen Begrenztheit des Verfügbaren und im Erfülltsein vom eigenen, durch Tradition erworbenen Gedankengut, d. h. aber gleichzeitig im Wissen um den begrenzten „Horizont der Vergangenheit und Zukunft“ (Jaspers). So ist etwa für den in der pythagoräischen Lehre geschulten antiken Menschen die Bindung der Musik an eine zahlenhafte Weltordnung eine Selbstverständlichkeit. Musikerziehung ist deshalb für Plato eine Angelegenheit, die weit über die kleinen ästhetischen Bedürfnisse des einzelnen hinausgeht und bis hinein in die staatliche Ordnung von Bedeutung ist. Musikerziehung ist für ihn Erziehung schlechthin: *„Die Erziehung durch Musik ist die vorzüglichste, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringen und am stärksten sie erfassen.“* Die Auffassung von der zahlenhaften Ordnung der Musik und ihrer unmittelbaren Beziehung zur gottgewollten Schöpfungsordnung ist vom Mittelalter christlich ausgedeutet worden. So erklärt es sich auch, daß die Musik innerhalb der mittelalterlichen Bildungsfächer an vorderste Stelle zu stehen kommt. Im Rahmen des dem Trivium übergeordneten Quadriviums war Musik als Lehre von der klingenden Zahl den mathematischen Fächern gleichgestellt. Aus der Konzeption eines ganzheitlichen Weltbildes heraus verbinden sich im Mittelalter die sprachlichen und mathematischen Disziplinen zu festgefügt, ordnungshafter Einheit. Insbesondere Musik, Astronomie und Mathematik sollen Abbilder der göttlichen Schöpfungsordnung darstellen. Zudem aber *„übertrifft“*, wie Johannes de Grocheo um 1300 herum schreibt, *„die Musik die andern Künste darin, daß sie unmittelbar zum Lobe und Ruhme des Schöpfers ganzheitlich angeordnet ist“*. Diese für uns heute nicht mehr ohne weiteres verständliche Betrachtungsweise geht, wie zu zeigen war, auf antike Denkweise zurück. Erst durch ihre Verbindung mit der Zahl konnte die Musik zu dem hohen Ansehen gelangen, das sie in Antike und Mittelalter genoß. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Äußerung des schon zitierten Grocheo, für den, wie auch für alle andern mittelalterlichen Musiktheoretiker, der Grundstoff der Musik in zahlenmäßiger Proportionierung besteht: *„Wenn auch die Menschen immer, gleichsam von Anfang an, gesungen haben, weil ihnen, wie Plato und Boetius wollen, die Musik von Natur aus angeboren sei, so kannten sie dennoch die Grundstoffe des Gesangs und der Musik nicht bis zu der Zeit des Pythagoras.“* Von Pythagoras soll die Beziehung von Zahl und Klang gefunden worden sein. Die Zahl wurde damit zum Maß der Töne. Erst durch diese Beziehung entstand für den antiken wie auch für den mittelalterlichen Musiker aus dem Klang die Musik. Neben die abstrakte Zahl tritt der Ton als sinnlich wahrnehmbarer Vermittler einer geistigen Ordnung. So wollen die Kirchenväter die Musik verstanden haben; so meint es, in freilich etwas umgedeutetem Sinne, auch noch Leibniz, wenn er vom *„unbewußten Zählen der Seele“* spricht; und so haben wir wohl auch noch J. S. Bachs Beitritt zur Mizlerschen Sozietät zu deuten. Für sie alle gilt, was Caspar Printz um 1690 mit den Worten ausspricht, *„daß nichts auf der Welt schön, lieblich und annehmlich sey, was nicht in gewissem Maß und Proportion bestehe“*.

Nun ist aber die Musik, wie dies schon Aristoteles erkannt hat, nicht allein von dieser zahlenhaften Ordnung her zu verstehen. Ein bestimmtes Intervall bedeutet nicht nur rationalen Zahl- und Proportionalwert, sondern findet eine Umdeutung ins erlebnishaft Seelische; es besitzt einen bestimmten Ausdruckswert. Dies aber bedeutet für uns, daß eine Tonverbindung nicht nur rational nachgerechnet werden kann, sondern vor allem unmittelbar empfunden werden soll. So ist denn auch ein ganzes Musikstück allein durch Konstruktion noch so vollendeter Symmetrien und Proportionen nicht notwendigerweise ein Kunstwerk. Wenn auch konstruktive Elemente gerade in den Werken der älteren und wiederum in denen der neuesten Musik von oft grundlegender Bedeutung sind, so machen sie allein doch das Kunstwerk nicht aus. Künstlerisch entscheidend ist vielmehr, ob diese Konstruktionen — oder sagen wir viel-

leicht besser Ordnungen — auch empfindungsmäßig auf uns zu wirken vermögen, d. h. ob der Analogieschluß zwischen rationaler und seelischer Ordnung zustande kommt.

Mit dem Zeitalter der Renaissance hat sich die Bindung der Musik an die zahlhafte Ordnung allmählich zu lockern begonnen. Die Loslösung vom quadrivialen Musikbegriff führt nun mehr und mehr zu einer Annäherung des musikalischen Kunstwerkes an die sprachlich-rhetorischen Fächer des Triviums. (Nicola Vicentino bezeichnet 1555 die Rede als das wahre Vorbild der Musik!). Musik wird zu einer Sprache, die analogen Gesetzen zu folgen hat wie das gesprochene Wort. Vollends im Italien des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts wird der neu aufkommende Musikstil des affekthaft deklamierten Wortes als scharfer Gegensatz zum älteren Stil empfunden. Hier wird der Mensch mit seinem Gefühl und seiner persönlichen Seelenwelt zum Ziel des künstlerischen Ausdruckes gemacht. In Deutschland vollzieht sich diese Wandlung der musikalischen Denkweise langsamer. Bis in J. S. Bachs Spätwerke hinein sind, wie schon zu erwähnen war, alte quadriviale Bindungen der Musik zu spüren. Eben daran lag es, daß Bach von seinen Zeitgenossen nicht mehr ganz verstanden werden konnte. In diesem Lichte ist auch die berühmte Kritik J. A. Scheibes an Bach zu sehen. 1737 schreibt Scheibe: *„Dieser große Mann (J. S. Bach) würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte.“* Im Namen der aufgeklärten Vernunft wird hier dem großen Meister vorgeworfen, zu künstlich und zu wenig natürlich zu schreiben. Musik soll nicht mehr in erster Linie eine überpersönliche Schöpfungsordnung widerspiegeln, sondern vielmehr den Menschen und das menschliche Herz zum Ziele ihrer Bemühungen machen. Die Mathematik wird bezeichnenderweise von Scheibe als für den Komponisten nicht mehr nötiges Fach bezeichnet. An die Musik wird die Forderung gestellt, menschliche Affekte auszudrücken. Die musikalischen Lehrbücher, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in großer Zahl erscheinen, räumen denn auch der Affektenlehre einen bedeutenden Platz ein. Dementsprechend legt die Musik dieser Zeit besonderes Gewicht auf den natürlich sangbaren Ausdruck und auf oft eigenwillig phantasievollen Affektgehalt. Damit gewinnt sie eine neue Bedeutung für den musizierenden und aufmerksam hörenden Menschen. Auch ihre erzieherische Aufgabe hat sich gewandelt. Fordert diese Musik zu ihrer Darstellung doch jetzt vor allem natürliches Atmen und Einfühlung in die Affektenwelt ihrer Komponisten.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Musik damit zu einer selbständigen, ästhetisch gewissermaßen autonomen Kunst geworden. Doch immer noch ist sie gesellschaftlich gebunden als Musik für „Kenner und Liebhaber“, als Kunst der Aristokraten und der gebildeten Bürger. Als solche gehört sie mit ins Erziehungsprogramm der Gesellschaft. Doch ist sie in diesem Rahmen von einer früher notwendigen Kunst zu einem „unschuldigen und reizvollen Vergnügen“ geworden, wie es in einem Prospekt einer Bernischen Privatschule aus dem Jahre 1775 zu lesen steht. Ist es nicht bezeichnend für den heutigen Konzertbetrieb, daß die Programme im großen und ganzen eben gerade mit Werken aus dieser Zeit einsetzen und nur ausnahmsweise Stücke früherer Epochen bringen? Dies hat seinen tieferen Grund wohl auch darin, daß die Musik seit dem 18. Jahrhundert sich mehr und mehr von ihrer allgemein menschlichen Seite her verstehen läßt und ihr weltanschaulich oder gesellschaftlich verpflichtender Charakter in den Hintergrund zu treten beginnt.

Aus dieser geistesgeschichtlichen Situation heraus wächst die Musik der Wiener Klassik. Schon äußerlich lösen sich die drei großen Meister dieser Epoche allmählich von den Bindungen der höfischen Gesellschaftsmusik und schaffen Werke, in welchen eines der großen Ideale der

Menschheit musikalische Gestalt angenommen hat: das Ideal des harmonischen, eben des klassischen Menschen, bei dem ein Gleichgewicht zwischen rational-geistigen, seelischen und vitalen Kräften angestrebt wird. In neuer Weise ist die Musik hier zu einer allgemeinen Bildungsmacht geworden, die auch heute noch ihre Strahlungskraft nicht verloren hat. Auch in dieser Musik aber herrscht Ordnung: körperhaft-natürliche und zugleich von hohem menschlichem Ethos bestimmte Ordnung.

Gehen wir musikgeschichtlich noch einen Schritt weiter. Welche Bedeutung kommt der Musik in der Romantik zu? „*Der Verstand irrt, das Gefühl nie*“ — so hat einmal Robert Schumann geschrieben. Musik wird in diesem Bereich immer mehr zum persönlichen und persönlichsten Gefühlsausdruck. Kunst entwickelt sich hier zur Traumwelt, in welche sich der Mensch aus der prosaischen Realität des täglichen Lebens flüchten kann. In den Klängen und Tönen romantischer Musik vermag er sich unbehindert und frei zu ergehen; hier finden Wünsche und Sehnsüchte Erfüllung. Phantasie ist die große Meisterin der Romantik. Doch wehe, wenn das im wesentlichen auf subjektiver Basis gegründete Kunstprinzip der Romantik in die Hände Unberufener gerät. Dann wird gar leicht aus der Musik ein entweder sinnloses, mehr oder weniger stümperhaftes Gestammel, oder aber, was schlimmer ist, ein sentimental-verlogenes Tun-als-ob. Es entsteht dann das, was man so hübsch als Unterhaltungsmusik bezeichnet: unverpflichtendes, leicht animierendes Geräusch mit dem einzigen Zweck, den Hörer (sprich Konsumenten) eigenen Denkens zu entheben, wahren Fühlen zu entfremden, ihn zu zerstreuen. Diese Art der Musik hat durch die neuen technisch-mechanischen Mittel in unserem Jahrhundert eine früher nie gekannte Verbreitung gefunden. Musik ist damit einer neuen Art von Zwecklosigkeit dienstbar gemacht worden: ablenkendes Grundgeräusch zu sein, das alles menschliche Tun und Denken in einen undefinierbaren Nebel der Dimensions- und Verpflichtungslosigkeit hüllt.

Aus diesen Zusammenhängen geht hervor, daß auch das romantische Musikstück gewisser sinnvoller Ordnungen bedarf, um als Kunstwerk Geltung zu haben. Gewiß, es sind nicht so sehr Ordnungen zahlhaft-rationaler, sondern vielmehr solche psychologisch-erlebnishafter, intuitiv erfüllter Art. Große Meister vermitteln in ihren Werken allgemein gültige Gefühlswerte, die, gerade auch von der erzieherischen Funktion der Musik her betrachtet, nicht übersehen werden dürfen. Die romantische Kunst zeigt, wie menschliches Fühlen in musikalisch adäquate Formen gefaßt und dadurch beherrscht und geklärt werden kann.

Mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt sich die zwar auch schon bis hierher keineswegs nur als linearer Verlauf zu verstehende Entwicklung der Musik in verschiedene Stillinien aufzuspalten. Aus dem vermehrten Studium älterer Musik, aus der bewußten Konservierung und Wiederbelebung älterer Stile und aus dem leidenschaftlichen, bald evolutionären, bald auch revolutionären Suchen nach neuen Wegen ergeben sich die verschiedenen Richtungen der Musik des 20. Jahrhunderts. Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, sei lediglich festgestellt, daß heute tiefe Klüfte zwischen den verschiedenen Stilen und Musikarten bestehen. So ist insbesondere die Kluft zwischen serieller und nicht-serieller Musik, kaum nur als Stilverschiedenheit, sondern vielmehr als Wesensverschiedenheit mit Bezug auf den Begriff „Musik“ zu verstehen. Vom epigonenhaft romantischen Werk über neue Versuche kultischer Gemeinschaftsmusik und über die Neubelebung folkloristischer Traditionen oder älterer Kunstmusikstile bis hin zu abstrakt-mathematisch konzipierten oder elektronischen Werken, ja bis hin zur sich selbst negierenden Musik stehen heute die musikalischen Kunst-Schöpfungen, im selben Land und vom gleichen Radiosender übertragen, unmittelbar nebeneinander. Wir können feststellen, daß dieses für das Gebiet der Musik entworfene Bild der Orientierungslosigkeit großer Teile der Menschheit entspricht. Auch heute ist damit die

Musik ein Spiegelbild ihrer Zeit. Musik erweist sich als eine zentrale Ausdrucksform menschlichen Denkens und Fühlens. Jede Beschäftigung mit ihr bedeutet deshalb ein Eindringen nicht nur in die Geschichte, sondern auch in das Wesen des Menschen. Es ist daher nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß Musikerziehung als Erziehung schlechthin zu betrachten sei. Dies vor allem zu einer Zeit, da, wie heute, Musik in ihren verschiedensten Formen eine solch allgemeine Verbreitung gefunden hat und immer noch findet.

Welches sind nun aber die Fragen, die sich im Hinblick auf die erzieherische Aufgabe der Musik heute stellen? Ist die erzieherische Aufgabe der Musik im Sinne einer Erziehung zur Musik vergangener Epochen aufzufassen? Oder soll Musikerziehung das Verständnis für die eigene Zeit durch Heranführen an die neuesten Versuche musikalischer Kompositionstechniken zu fördern versuchen? Dies sind die beiden extremen Meinungen, die heute hinsichtlich des von der Musikerziehung zu beschreitenden Weges vertreten werden können. Beide Möglichkeiten sind ja verfügbar und durch die wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften unserer Zeit realisierbar. Da ist einmal die Erziehung zur historischen Musik, zur Musik einer näheren oder fernerer Vergangenheit: Sie vermag vieles zu schenken; sie beglückt durch Schönheit und Verinnerlichung, sie vermittelt uns mehr oder weniger in sich geschlossene, in sich gefestigte Menschenbilder. Dies mag ja auch mit ein Grund sein, weshalb die Großzahl der Konzertbesucher und Radiohörer die ältere Musik der modernen vorzieht. Doch kann eben diese Bevorzugung auch eine Flucht, ein Ausweichen vor den Problemen der Gegenwart bedeuten. Ist diese Musik doch stets zugleich auch auf billige Weise verfügbar geworden. Es bedarf, um ihrer habhaft zu werden, weder einer körperlichen noch einer geistigen Anstrengung mehr. Gerade dadurch aber ist das Musikhören, um mit Jaspers' Worten zu sprechen, zu einem „Verzehren für den Augenblick“ geworden und daher von „einem betrügerischen Prinzip“ durchsetzt. Musikalischer Historismus kann, in dieser falschen Weise verstanden, eben gerade zum Verlust der Geschichte und damit zum Verlust einer wahrhaft existentiellen Musik und Musikkpflege werden. Soll nun diese Feststellung bedeuten, daß die erzieherische Aufgabe der Musik einzig und allein im Heranführen des zu Erziehenden an die Musik der Gegenwart bestehen soll? So sehr die Musikerziehung die Kunst der Gegenwart nicht vernachlässigen darf, so sehr würde eine ausschließliche Beschäftigung insbesondere mit den Werken der seriellen oder der elektronischen Musik negative Folgen zeitigen. Wie auch im praktischen Leben, bei allem Wissen um das Vorhandensein und die Bedeutung von Relativitätstheorie und Atomstruktur, doch die praktisch-empirischen Lehren und Regeln der physikalischen Mechanik nicht übergangen werden können und dürfen, so ist auch das Gebäude der historisch-gewordenen und nach älteren Erfahrungsregeln konzipierten Musik für die Musikerziehung nicht zu übergehen. Würde doch ohne diese Voraussetzungen der gesamte musikalische Erziehungsbau in der Luft schweben. Einem orientierungs- und gewissenlosen Dilettantismus wären Tür und Tor geöffnet.

Welches ist nun aber der Weg, den die Musikerziehung gerade heute zu beschreiten hat, damit sie ihre Aufgabe im Rahmen der Gesamterziehung erfüllen kann? Haben wir vielleicht vorhin die Frage falsch gestellt? Besteht wirklich die Alternative, auf die sich so oft die Diskussion um die Neue Musik versteift, in der oben dargelegten Form auch im Hinblick auf die erzieherische Aufgabe der Musik? Steht für den, der sich ernsthaft mit Musik befaßt, nicht eine ganz andere Frage im Vordergrund? Die Frage nämlich: Wie kann ich Musik, sei es nun ältere oder neuere, klassische, romantische oder serielle, mir zu eigen machen, so daß sie für mich existentielle Bedeutung gewinnt? Sobald wir so fragen, geht es zunächst gar nicht mehr um große bekenntnishafte Worte und Entscheidungen für oder gegen diesen oder jenen Musikstil, sondern ganz schlicht um *mein* persönliches Verhältnis zur Musik. In dieser ganz

persönlichen und *direkten* Beziehung, im inneren und äußeren *Nachvollzug* des von älteren und jüngeren Meistern Geschaffenen liegt der *Kern* jeder erzieherischen Aufgabe der Musik. In dem Moment, da diese echte Beziehung zu einer Sache — in unserem Falle zur Sache Musik — hergestellt ist, entsteht erst wahrhafte Gegenwart. Mit der erlebten Gegenwart aber stellen sich auch wiederum Dimensionen und Horizonte, „Horizonte“ auch „*der Vergangenheit und Zukunft*“ ein. Im Moment einer ernsthaften Auseinandersetzung vermag die an sich so zwiespältige Verfügbarkeit über zeitlich und räumlich Nächstes und Fernstes zum Reichtum zu werden. Es ist dann kaum mehr von entscheidender Bedeutung, ob es sich im einzelnen Falle um historische oder um gegenwärtige Musik handelt. Im Bestreben, den zur Verfügung stehenden Reichtum auszuschöpfen, wird der wahrhaft Musikbeflissene ja niemals darum herumkommen, sich intensiv auch mit den Schöpfungen der Gegenwart auseinanderzusetzen. Der höchste Grad aktueller Vergegenwärtigung schon geschaffener Kunstwerke aber ist dort erreicht, wo eine Nachgestaltung der Werke mit der eigenen Stimme oder auf dem Instrument unternommen wird. Gerade in der heute musikübersättigten Kulturwelt ist es wohl wichtiger, ein einfaches Stück selbst musizieren zu können, als dickste Wälzer über Musik gelesen oder vollkommenste Schallplatten gehört zu haben. Damit soll nun freilich keinem grauen Dilettantismus stümperhaften Musikantentums das Wort geredet werden. Gerade heute begegnet man zuweilen der Auffassung, es genüge, ein Musikstück irgendwie herunterspielen, -blasen oder -singen zu können, sofern nur etwas aktiv Musikalisches getan werde und sofern der betreffende Musikant Freude dabei empfinde. Dieses sogenannte Feld-, Wald-, und Wiesenmusikantentum stellt gewiß ein Positivum gegenüber der oft passiven Konzertbesucher- und Radiohörer-Mentalität dar. Doch liegt hier, gerade auch von der erzieherischen Bedeutung der Musik her gesehen, eine Gefahr verborgen: die Gefahr der Unverbindlichkeit dem Kunstwerk gegenüber. Gerade mit diesem mehr oder weniger gedankenlosen Dilettieren im schlechten Sinne des Wortes, schleicht sich auf einem Umweg wieder das falschverstandene, weil verantwortungslose Verfügen über die Kunst in die Musikpflege ein. Wenn Musik wirklich ihre erzieherische Aufgabe erfüllen will, so muß sie in voller Verantwortung dem geschaffenen Kunstwerk gegenüber geübt werden. Wie für alle menschlichen Tätigkeiten ist auch hier ein Einsatz erforderlich; Einsatz auch im Hinblick auf rein technische Belange. Denn „*Technik aditen, heißt geistige Gesetze anerkennen*“ (A. Halm). Dem Handwerk kommt auf dem Gebiete der Musik in jedem Falle, ob es sich nun um einen Anfänger ohne musikalische Ambitionen oder um einen Berufsmusiker handelt, ganz wesentliche Bedeutung zu. Daß die Pflege dieses Handwerklichen vom Lehrer und vom Schüler vielfach bedeutende Anstrengungen verlangt, ist wohl selbstverständlich. Nachlässigkeit, Ungepflegtheit und mangelnde Einsatzbereitschaft werden in keinem Spiel, auch nicht im Musik-Spiel geduldet. Wer sich den Spielregeln nicht unterwirft, gilt auch auf musikalischem Gebiete als Spielverderber. Wer aber die Spielregeln beherrscht, der vermag dann auch zum wahren Spiele vorzudringen. Diese Feststellungen gelten für jede nachschöpferische, aber ebenso sehr auch für jede improvisatorische oder schriftlich fixierende schöpferische Tätigkeit.

Mit diesem Gesichtspunkt der Spielregel im weitesten und vielseitigsten Sinne des Wortes aber aufs engste verknüpft ist der Begriff der Ordnung. Ordnung ist Auftrag an den Menschen und damit auch Auftrag an den Erzieher. Bestimmte Ordnungen beherrschen, wie wir zu zeigen versucht haben, die musikalischen Kunstwerke der verschiedenen Epochen. Verantwortungsbewußte Ordnung in freiwilliger Unterwerfung unter die vielfältigen und wandelbaren Kunstgesetze muß in *unserem* Umgange mit der Musik vorhanden sein. So verstanden, wird die Musik als unverlierbarer Bestandteil der Schöpfungsordnung auch in unserer lärmigen und unruhvollen Zeit ihre Aufgabe im Dienste der Menschen erfüllen können.

DIE WEBERN-LEGENDE

Wir sind der Universal Edition für die Freigabe von Informationen, die ein weniger aufgeklärter Verlag sehr wohl als „streng geheim“ hätte klassifizieren können, sehr zu Dank verpflichtet. „*Der Weg zur neuen Musik*“ ist der Titel zweier Vorlesungsreihen, die Webern 1932–1933 in einem Wiener Privathaus abhielt; einer aus der kleinen Gruppe von Enthusiasten, die ein Publikum ausmachte, nahm die Vorträge im Stenogramm auf. Der Band enthält überdies Auszüge aus Briefen, die Webern dem Herausgeber, Willi Reich, schrieb, während dieser in unsicherem Exil in der Schweiz lebte.

Wenn man die radikalen Strömungen in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts verfolgt hat, ist diese hochwillkommene Veröffentlichung von nicht zu überschätzendem Interesse. Als menschliches Dokument ist das Buch rührend und aufschlußreich. Der improvisierte Stil des Vortragenden erinnert an Weberns stockende, nachdenkliche Art zu sprechen und stellt die Authentizität des Berichts außer Zweifel. Man ist wiederum angerührt von seiner selbstlosen Hingabe an die Sache und alle geistigen Anliegen, wodurch er uns allen, die wir ihn kannten, so liebenswert erschien. Als Reich 1943 im Begriff ist, ein Webern-Konzert in Basel zustande zu bringen, bittet Webern ihn dringend, seinen 60. Geburtstag („so unwichtig, so irrelevant“) nicht zu erwähnen; um so eindringlicher erkundigt er sich im folgenden Jahr, wie Reich und sein Kreis Schönbergs 70. Geburtstag zu feiern gedenken. Im übrigen bezeugt dieser Band nicht nur aufs neue Weberns unwandelbare Loyalität gegenüber seinem Lehrer, sondern zerstreut auch alle Zweifel bezüglich seiner politischen Integrität.

Diese persönlichen Streiflichter sind jedoch unwichtig, verglichen mit den neuen Einblicken, die das Buch in Weberns theoretische Überzeugungen gewährt. Es dürfte kaum überraschen, daß diese Vorlesungen eine historische Rechtfertigung von Atonalität und Dodekaphonie bezwecken und diese als logische Stadien der beiden Hauptströmungen musikalischer Evolution erklären möchten; diese Hauptströmungen sind in Webernscher Sicht: Erforschung des Materials und Ausprägung immer wirksamerer Mittel zur Sicherung der „Verständlichkeit“.

Wenn nun die Diskussion traditioneller Musik in seiner Untersuchung einen großen Raum einnimmt, dann entspringt das nicht nur seiner tiefen Verehrung und Bewunderung für „die Großen“ — übrigens ein Zug, der sowohl ihn wie Schönberg von manchem ihrer Nachfolger unterscheidet. (Irgendwie kann ich mir nicht vorstellen, daß sich in Darmstadt die Nachtische unter der Last von Ockeghem-Bänden biegen.) Webern bemüht sich eindeutig, mit Hilfe einer durchaus subjektiven Interpretation historischer Fakten diese zur Unterstützung heranzuziehen. So spricht er von der „*Siebentonreihe*“ der Diatonik, während er Bachs theoretische Leistung als das „*Aufkommen der zwölf Töne*“ charakterisiert. Wenn er die „*Siebentonreihe*“ als Derivation der ersten drei Obertöne jeweils von Tonika, Dominante und Subdominante beschreibt, dann will er damit nicht einen Kausalzusammenhang zwischen diatonischer Auswahl und tonalem Instinkt aufzeigen (was übrigens recht vertretbar wäre); im Gegenteil: Webern sieht — wie Schönberg — zwischen Konsonanz und Dissonanz nur einen Gradunterschied, und deshalb erklärt er Dissonanz einfach als Derivation von entfernteren Obertönen. Damit ist der Weg frei: die Atonalität ist nicht nur negativ als Wegfall tonaler Klischees zu charakterisieren, sie wird eine positive Leistung, ein weiterer Fortschritt einer gipfelstürmenden Geschichte.

Während er jedoch Tonalität als eine vorübergehende Phase darstellt und sich abfällig über Komponisten äußert, die um 1932 noch tonal komponieren, beschreibt er doch sein persön-

liches Erlebnis dieses Verlustes keineswegs als einen Modewechsel. „Als ob das Licht erloschen wäre, so schien es“, sagte er, „Sie können sich nicht vorstellen, was wir durchgemacht haben“; und er spricht von Schönbergs „schrecklichen Kämpfen“ als er sich „der Katastrophe“ von 1908 näherte. Aber diese Memoiren eines Führers der Revolution gehen über ein stolzes *olim meminisse iuvabit* weit hinaus; sie bringen die wahrhaft sensationelle Neuheit, daß Webern trotz seiner radikalen Überzeugungen daran glaubte, daß dem vertikalen Aspekt seiner Musik nicht nur serielle, sondern auch tonale Bedeutung innewohne.

Mit Bezug auf seine Variationen op. 30 definiert er seinen Stil: „... also eine Tonalität bildend, aber eine, die die ... zwölf verschiedenen Töne eben, wie Arnold es ausgedrückt hat, 'aufeinander bezieht', aber deswegen doch nicht — möchte ich erklärend hinzufügen — die Gesetzmäßigkeiten, wie sie durch die Natur des Tones gegeben sind, nämlich im Verhältnis der Obertöne zu einem Grundton, außer acht läßt. Was ja gar nicht sein kann, wenn es weiter um sinnungsmäßig in Tönen Ausgedrücktes gehen soll!“ Das ist weit mehr als ein Versuch, den atonalen Coup dadurch zu legalisieren, daß man die natürlichen Eigenheiten des Tones weiterhin zum Herr der Lage erklärte. Indem Webern zugibt, daß die *raison d'être* eines Akkordes nicht ausschließlich in seiner Derivation von der Reihe liegt, unterstützt er völlig unerwartet eine Ansicht, die ich seit längerer Zeit zu propagieren bemüht bin: daß in der Musik harmonische Bezogenheit, wie weit hergeholt und problematisch sie auch sein mag, immer ein wesentliches ästhetisches Kriterium bleiben muß.

Andererseits ist Weberns Kompromißlosigkeit in der Frage des Serialismus nicht weniger bedeutsam. Er behandelt viel ausführlicher als sein Lehrer selbst Schönbergs Begriff der „Verständlichkeit“ als die treibende Kraft des Zwölftonsystems. Wir hören, daß Schönberg schon 1917, also ungefähr fünf Jahre früher, als man bisher annahm, erwog, den Verlust der Kohäsionskraft der Tonalität durch eine beispiellose Häufung der Wiederholung, nämlich durch ständige Wiederkehr der Zwölftonreihe, auszugleichen.

Weberns Glaube an die Gültigkeit dieser Prinzipien hätte nicht orthodoxer sein können: „Die Komposition mit zwölf Tönen hat einen Grad der Vollendung des Zusammenhangs erreicht, wie er früher auch nicht annähernd vorhanden war“, heißt es bei ihm. „Der große Vorteil besteht darin, daß ich thematisch viel freier disponieren kann, denn die Reihe garantiert einen vollkommenen Zusammenhang.“ Und 1943 schreibt er nach seiner Rückkehr von Winterthur, wo er der Uraufführung seiner Orchestervariationen beigewohnt hatte: „... es war mir sehr darum zu tun, selbst zu kontrollieren, was es aufweist: ich glaube, recht bekommen zu haben. Nämlich, daß auf Grund solcher Art des Zusammenhangs auch der aufgelösteste Klang völlig geschlossen wirken muß und daher in puncto ‚Faßlichkeit‘ kaum ein Wunsch offen sein dürfte.“

Wir können uns an dieser Stelle nicht mit einer verwirrten Terminologie auseinandersetzen, die die Begriffe „Verständlichkeit“ und „Zusammenhang“ voneinander abhängig macht und somit eine prä-musikalische Existenz von Ideen impliziert, die nun entsprechend dem erreichten Maß an Kohäsion mehr oder weniger verständlich dargestellt werden. Noch können wir untersuchen, inwieweit Weberns Verwechslung von Tonhöhenpassacaglien mit wirklichen Passacaglien sein Werk beeinflusst. Was ich hingegen betonen möchte, ist Weberns unerschütterlicher Glaube an die Hörbarkeit von Reihenmanipulationen — eine Tatsache, von der die transzendental ausgerichteten Apologeten zeitgenössischer Reihentechnik ruhig Kenntnis nehmen könnten. Wie isoliert stände Webern in der heutigen Gemeinschaft von Reihentechnikern, die Theorie und Praxis so sauberlich voneinander geschieden haben! Erst kürzlich wurde mein Hinweis auf die Unwirksamkeit der Reihenderivation mit der Behauptung beantwortet, dieses Verfahren sei einem Gerüst für den Komponisten vergleichbar, während

gleichmütig zugegeben wurde, daß „es allerdings eine seltsame Perversion des Gehörs wäre, wenn jemand den seriellen Verwicklungen mit dem Ohr folgen könnte“.

Darüber hinaus wäre die heutige Manie, die Idee der Reihentechnik auf alle möglichen „Parameter“ auszudehnen und sie wesensfremden numerischen Prinzipien zu unterwerfen, wahrscheinlich überhaupt nie aufgekommen, wäre nicht die Bedingung der Hörbarkeit inzwischen stillschweigend über Bord geworfen worden. Der neue Beweis für Weberns Glauben an die Hörbarkeit seiner Reihen liest sich ironisch, wenn man bedenkt, daß die Mode der posthumen Webernorakel dem Wunsch entspringt, ein Alibi für die totale Serialisierung beizubringen.

Am aufschlußreichsten ist jedoch in diesem Buch, das, was darin nicht vorkommt. Webern versucht keineswegs, die unsäglichen reihentechnischen und traditionellen Verflechtungen in seinen späteren Werken zu verschleiern; er ist sogar sehr darauf bedacht zu beschreiben, zu erklären. Nachdem er einen Satz seiner zweiten Kantate beendet hat, schreibt er: *„Aber nun liegt diesem Gebilde eine Konstruktion zugrunde, wie sie vielleicht kein ‚Niederländer‘ sich jemals ausgedacht hat; . . . (dies) aber, glaube ich, war nur möglich auf Grund des Reihengesetzes, das hier in ganz besondere Erscheinung tritt, ja, dessen Sinn hier vielleicht erst so ganz wirksam ist.“* Es hört sich an, als habe Webern hier seiner Meinung nach die Grenzen kompositorischer Raffinesse erreicht; man könnte sogar eine entschuldigende Note in einer Bemerkung an anderer Stelle entdecken: *„ . . . ich bewege mich auf der Basis eines unendlichen Doppelkanons in der Umkehrung in völliger Freiheit.“*

Jedoch macht Webern nie auch nur die leiseste Andeutung, daß er Aspekte wie die Intensität oder die Tempoangaben eines Stückes oder das Vorkommen von Viertonakkorden und Legatos in einer vorherrschend dreitonigen Pizzicato-Passage als autonome Züge betrachtet — während wir doch in allen diesen — nach Karlheinz Stockhausen — integrale Schemata im zweiten Satz des Streichquartetts zu sehen haben. Noch scheinen Webern die Intervallserien, die an jedem Punkt von den jeweils niedrigsten und höchsten Tönen der Akkorde gebildet werden, sehr bekümmert zu haben. Es ist sogar gut möglich, daß Webern sich mit uns über Armin Klammer geärgert hätte, wenn dieser versichert, daß die Einsatzabstände im ersten Satz der Klaviervariationen so gruppiert werden können, daß sie eine „neue Symmetrie“ ergeben.

Zugegeben, es kann nicht bewiesen werden, daß Webern (oder Beethoven) nie solchen prophetischen Gedankengängen nachgegangen ist. Aber selbst wenn man es beweisen könnte — es hätte nichts auf sich: nach Herbert Eimert verlieren die Fakten einer Komposition durchaus nicht an Bedeutung, auch wenn sie nicht bewußt geschaffen worden sind. Eine noch fortschrittlichere Schule von Denkern versucht sogar, kühn von diesen selbstgeschaffenen Unsicherheiten zu profitieren. War es nicht Henri Pousseur, der sich kürzlich fragte, ob Webern mit seiner natürlichen Begabung, immer abenteuerlichere Analysen seines Werks anzuregen, nicht als der Vater der „Offenen Form“ zu gelten habe?

Der Glaube an die allein seligmachende Technik mußte unterdrückt, das Bestreben nach Wahrschaftheit gefördert werden. ARNOLD SCHÖNBERG

SIEGFRIED GÜNTHER

BEREICH UND WANDLUNG DER ORATORISCHEN IDEE

Es ist bekannte Tatsache, daß im Verlaufe der Musikgeschichte die einzelnen Formen und Gattungen nicht nur Veränderungen unterworfen sind, sondern sich auch wechselnder Beliebtheit erfreuen. Das markanteste Beispiel dafür ist das Hinüberwechseln von der Fuge als der Kernform barocken Musikschaßens zur Werkgruppe der Sonatenformen (Sonate, Konzert, Kammermusiken, Sinfonie) als dem zentralen Baudenken der klassischen und romantischen Kunst¹. Und selbst unsere Zeit zeigt am Exempel des Solo- oder Kunstliedes, das als eine der subjektivsten Äußerungen musikalischen Erlebens sich in der Romantik besonders breiter Berücksichtigung bis zur Komposition ganzer Liederzyklen sinfonischen oder dramatischen Aufbaus erfreute, wie eine solche Form völlig in den Hintergrund, in eine Randstellung sehr schnell gedrängt werden kann.

Diesem Schicksal des Werdens und Vergehens im historischen Raum unterliegen zwar die komplexen Gattungen der Oper und des Oratoriums kaum in solchem Maße. Aber sie sind trotzdem, ebenso wie die anderen, einem dauernden Erscheinungswandel ausgesetzt. Sie werden sogar mehr noch dieser ständigen Variabilität unterworfen. Das schon deshalb, weil ihre Abhängigkeit vom Wort sie intensiver und offensichtlicher an die geistigen Strömungen jeder Zeit, ihre Vorstellungen und Inhalte nicht nur, sondern damit deren Gestaltungen bindet. Und es sind dies nicht nur Wandlungen des Stiles, der äußeren Gestalt. Mindestens ebensoviel treten hierbei die soziologischen Existenzgrundlagen und tiefer noch Verschiebungen der geistigen Schwerpunkte zutage, die beim Oratorium etwa zwischen den beiden Polen geistlich und profan hin und her wechseln können.

Schauen wir auf die Geschichte dieser Gattung selbst², so umfassen ihre Stilwandlungen nicht nur das äußere Merkmal von homophon und polyphon und die diesem Gegensatz entsprechenden Formen. Stärker bestimmend ist hier viel mehr das Pendeln zwischen lyrischer, episch-dramatischer und theatralischer Grundhaltung, die jene mitbestimmen. Da nimmt das Oratorium nach der vorwiegend episch gerichteten Frühzeit der Spätrenaissance und im Barock, besonders in Italien und später in Deutschland bis zu Bach hin, eine ausgesprochene Wendung ins Dramatische, entscheidend schon bei Händel: „*Mais si variés que soient ces oratorios, ils ont un caractère commun: bien plus encore que les opéras ils sont des drames musicaux*“³. Diesem Zug tritt zur Zeit Klopstocks die Vorliebe für das Lyrische, für Idyllen bei den Oratorienverfassern mit den „Zustands- und Gefühlsschilderungen“ dieser Spezies bei. Dem schließt sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und noch später die Epoche der theatralisierenden Wirkungen an: Schneider, „Weltgericht“, Rolles „musikalische Dramen“, die „glücklichen Dämonenchöre in den theaterblütigen Oratorien von Eybler“⁴, dazu noch Klughardts „Zerstörung Jerusalems“. Hier ist dann der extreme Pol des Oratoriums erreicht, der schon innerhalb der Opernsphäre liegt und dessen Gefahr Liszt andeutet: „*Vieles wird wahrlich nur gewinnen, wenn es mehr andeutet als beschreibt, mehr beschreibt als verwirklicht*“⁵.

¹ August Halm: Von zwei Kulturen der Musik, München 1913. Karl Weidle: Bauformen in der Musik, Stuttgart 1925.

² Unberücksichtigt bleiben in der vorliegenden Darstellung Kantate, Passion, Messe, Te Deum.

³ Romain Rolland: Händel, Paris 1924, Seite 166.

⁴ Arnold Schiering: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, Seite 363 und 510. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte Stuttgart 1922. 2. Band, 1. Halbband, Seite 351 und 138.

⁵ Franz Liszt: Gesammelte Schriften, Leipzig 1883, Seite 119.

Aber da ist noch kurz auf ein anderes Problem der Gattung zu sehen, ihre soziologische Verflechtung, mit der die Rolle des Chores eng verbunden ist. Er erhält in Italien lediglich bei Carissimi besonderes Gewicht. Vor⁶ und nach ihm entfaltet sich das Oratorium hier nach dem Muster der Opernentwicklung und steht dann völlig unter dem Einfluß der bel-canto-Praxis. Im venezianischen und neapolitanischen Bereich hat der Chor immer nur eine Nebenrolle⁷. Stärker wird er dann in der deutschen Pflege dieser Gattung betrachtend und handelnd eingeschaltet, mit großen Choralhören, selbst mit dem „Spezifikum der Chorrezitative“⁸. Sind bis dahin Kirchenchöre und Gemeinde die tragenden soziologischen Kräfte, so setzt schon mit Händel die Wendung zu den massierten Laienchören ein und rückt das Oratorium schrittweise in den Bereich der bürgerlichen Musikpflege und ihren Oratorienverein als Werkträger⁹. Das ist die heute noch teilweise konservierte, damals bereits veränderte Situation, die sich im Laufe der letzten zweihundert Jahre auch in adäquaten Werkerscheinungen niedergeschlagen hat.

Das führt uns bereits auf das dritte Problem. Ist das Oratorium ursprünglich als „eine Äußerung religiösen Kunstinteresses im Schoße der Kirche entsprungen und auch später im Wesentlichen mit ihr verbunden geblieben“¹⁰, so setzt mit dem „Zeitalter des kirchlichen Indifferentismus“ die immer weiter fortschreitende Säkularisierung ein, die den weltlichen Zweig der Gattung nicht mehr im Hintergrunde läßt. „Die dramatische Realisierung der biblischen Personenwelt im Sinne einer vagen Humanitätsreligion und nationaler Ambitionen ... die Verkündigung ethischer Menschheitsideale, die jenseits von Konfession und Kirche stehen“¹¹, sind die Kennzeichen dieser inneren Wandlung. Moser stellt fest, daß das Oratorium den „Heiland zum Menschenfreund, den Höllenknecht Judas zur Allegorie des Freigeistes verblassen läßt“ und „in den Gasthaussaal wandert“¹². Das Vorherrschen dieser eingeschlagenen Richtung läßt beispielsweise auch Loewe die Wendung vom Kirchen- zum Konzertoratorium vollziehen. Nicht nur die Scheidung liturgisch-gebundener Kirchenmusik von der geistlichen Musik ist hier vollzogen. Selbst in dieser tritt das Oratorium völlig in den Bereich des Konzerts, ist die Loslösung vom kirchlich-religiösen Untergrund vollendete Tatsache geworden, die bei der Eliminierung der kirchlichen Musik aus dem Gottesdienst auch im reformatorischen Holland begann, von hier über die Hanse in die norddeutschen Einrichtungen vor allem der Lübecker Abendmusiken importiert zur Ausformung des Kirchenkonzertes als der Parallelform des bürgerlichen Konzertes führte¹³. Damit geriet auch das Oratorium, wie überhaupt alle Kirchenmusik dieser ganzen Spanne, unter den beherrschenden Einfluß der Mentalität, wie sie diese neue soziologische Form erfüllte¹⁴. Es steht damit im neunzehnten Jahrhundert völlig unter der Einwirkung bürgerlich-nüchternen Denkens, das durch einen subjektiven Romantizismus kompensiert wird. In dieser Atmosphäre müssen die religiösen Stoffe zwangsläufig in den Bereich der anderen Musikübung hingeführt und oft verfälschend angedeutet werden. Berlioz' „Requiem“, Liszts „Christus“, Draeseke's „Christus-

⁶ Domenico Alaleona: *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Mailand 1945, Seite 187 ff.

⁷ Artikel „Chor“ in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

⁸ Schering a. a. O., Seite 330. Rolland a. a. O., Seite 198: „Les chœurs sont l'âme de l'oeuvre“; ferner: „Il arrive enfin que l'orchestre vienne ajouter au dialogue des solis et des chœurs un troisième élément de psychologie dramatique, parfois en opposition apparente avec les deux premiers“ (171).

⁹ Hans Staudinger: *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*, Jena 1913. Eberhard Preußner: *Die bürgerliche Musikkultur*, Hamburg 1935.

¹⁰ Schering a. a. O., Seite 4.

¹¹ Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Potsdam 1931, Seite 153 ff.

¹² Moser a. a. O., Seite 348.

¹³ Oskar Söhngen: *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, Sonderdruck aus „Leiturgia“ Seite 39 ff. Ders.: *Die Lübecker Abendmusiken als kirchengeschichtliches und theologisches Problem*, in: „Musik und Kirche“ 1957, Seite 181 ff.

¹⁴ Zur Charakterisierung der geistigen und sozialen Basis der Musik in dieser Zeit siehe Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2. Band, München 1953, Seite 84 ff.

Tetralogie“ sind dann außer ihrem, dem religiösen Bereich entnommenen Stoff nur noch Erscheinungen, welche die vollendete Säkularisierung des Oratoriums bestätigen.

Diese historischen Vorgänge müssen hier wieder vergegenwärtigt werden, wollen wir verstehen, was auf dem Gebiete des Oratoriums im Wirkungsfeld der Neuen Musik vor sich geht, welche Kräfte um eine aus der gegenwärtigen Situation begründete Gestaltung ringen.

Damit sind wir gleich bei dem letzten der hier umrissenen Probleme, der Frage nach den Stoffkreisen und ihrer geist-seelischen Heimat. Hier zeigt sich im Bereich des Oratoriums in der Neuen Musik dieselbe Vielfalt, wie sie die Musik unserer Zeit überhaupt charakterisiert. Dabei entscheidet nicht nur der Gegenstand, sondern auch seine Behandlung den Standort. Als einen ersten Kreis können wir den ansprechen, der aus der Erneuerung der Kirchenmusik¹⁵ in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts auch für das Oratorium neuen Auftrieb, neue Inhalte und neue Formen empfing. Alle ihm zugehörigen Werke sind nach Stoff, innerer wie äußerer Haltung durchaus wieder in der Kirche beheimatet, weil sie aus religiösen Wurzeln wachsen. Freilich sind auch hier noch die Erscheinungsformen völlig verschieden. In Anknüpfung an jahrhundertealte Traditionen bauen *Walter Kraft* sein Chorwerk „Christus“ (1944)¹⁶ und *Helmut Degen* das „Osteroratorium“ (1942/3) als reine A-cappella-Werke auf der motettischen Praxis auf. Um eine neuartige Darstellung biblischer Vorgänge bemüht sich *Kurt Hessenberg* in seiner schlichten „Weihnachtsgeschichte“ (1953) nach Worten *Rudolf Alexander Schröders*; in großer, gewaltig eindrucksvoller Art mit eigenen ausdrucksstarken Chorälen als Ruhe- und Orientierungspunkten erscheinen *Willy Burkhard*s opus 41 „Das Gesicht Jesaias“ und *Frank Martins* „Golgotha“ (1945/48). Mit den Mitteln der seriellen Technik formt *Wolfgang Fortner* seine oratorische Szene nach dem Text der Vulgata „Isaaks Opferung“ (1953) sowie sein Werk „The Creation“ (1957), das ebenfalls in diesen Bereich fallen dürfte. Auch *Olivier Messiaen* mit den „Trois Liturgies de la Présence Divine“ und *Luigi Dallapiccola* in den „Canti di Liberazione“ (1955) setzen die avantgardistische Linie des Oratoriums fort. *Johann Nepomuk David* geht in seinem „Ezzolied“ (1958) in den Raum der alten Quellen und gibt dem gewählten Bericht ein neuartig Eigentümliches Gewand. Eine ganz andere Darstellung des Christusbildes, die über die biblische Tradition hinweg ins Wesentliche der Lehre zielt, bietet dann *Johannes Driessler* in seinem nach Worten der Heiligen Schrift gestalteten Oratorium „Der Lebendige“ (1957). Ebenfalls mit christlichem Denken setzen sich *Joseph Haas* in seinen „Seligpreisungen — Variationen über die Bergpredigt“ (1956), *Rudolf von Oertzen* in seiner „Sinfonia Matris“ (1957), mit den Gedanken an Schuld und Erlösung *Frank Martins* „In terra pax“ (1944) und *Johannes Driessler*s „De Profundis“ (1952) auseinander. Entscheidend ist bei allen genannten Werken, daß in ihnen die Mentalität des Konzertes völlig aufgegeben, die innere Verbindung zur Kirche und derem Kultus wiedergefunden und damit ein historischer Kreis in den Wandlungen des Oratoriums ausgetreten ist. Das geschieht mit den verschiedenartigsten Mitteln: bei *Burkhard*¹⁷, *Martin*, *David* und *Driessler* beispielsweise mit einer Lösung aus formaler Enge und mit umfassender Weite der Diktion, stärker an die Tradition gebunden bei *Haas* und *Hessenberg*, aus den Erfahrungen neuester Stilerkenntnisse und Stilpraktiken bei *Messiaen*, *Fortner* und *Dallapiccola*. Aber alle diese äußerlich divergenten Werkerscheinungen eint die innere Haltung Glaubensdingen gegenüber und läßt diesen Bereich des zeitgenössischen Oratoriums als absolut geschlossen erscheinen.

¹⁵ *Oskar Söhngen*: Die Erneuerungskräfte der Kirchenmusik unserer Tage, Berlin 1949.

¹⁶ Die Daten bezeichnen nicht immer die Entstehungs-, sondern wo diese vom Komponisten nicht angegeben, die Editionsjahre.

¹⁷ *Willy Burkhard*: Mein Oratorium „Das Gesicht Jesaias“ und die Musik in unserer Zeit, in: Schweizerische Musikzeitschrift 1960, Seite 136 ff: „... für ein solches Werk müßte ich mir die völlige Freiheit wahren in der Wahl der Stilmittel, um jeglicher Gefahr der Enge und des Schematismus auszuweichen“, Seite 145.

In einen völlig anderen treten wir mit den Werken, die hier als Weltanschauungs- und Prinzipien-Oratorien begriffen seien. Bei einigen davon ist die christliche Basis, die kirchlich-religiöse Vorstellungswelt noch beibehalten, wie in *Driesslers* „Dein Reich komme“ (1951/54), das sich von der „traditionellen Form und der üblichen Auffassung des Oratoriums entfernt“ und ein „dramatisches Geschehen mit dem Chor als Hauptträger“ formt. *Strawinskys* „Symphonie des Psaumes“ (1930) geht bei ihrem Rückgriff auf das lateinische Oratorium doch den Weg abseits des christlichen Kultus. Weiter zurück reichen *Hans Pfitzner* mit seinem opus 38 „Das dunkle Reich“ (1930) nach Michelangelo, Goethe, Meyer und Dehmel sowie *Joseph Haas* mit seinem Werk „Das Lebensbuch Gottes“ (1934) nach Angelus Silesius. Völlig andere Absichten verwirklicht dann *Paul Hindemith* mit seinem Requiem „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht“ (1946) und dem wesentlich früher entstandenen Oratorium „Das Unaufhörliche“ (1931) nach dem Text von Gottfried Benn. Hier ist der Anschluß an die zeitgenössische Philosophie und Dichtung bereits vollzogen. Und auch von der Komposition gilt, daß „die Spannweite zwischen Sujet und künstlerischer Technik hier erheblich größer ist als in früherem Dichten. Der Werk- und Wirkungsgipfel liegt in der Technik. Die künstlerischen Energien drängen fast vollständig in den Stil.“ Kennzeichnend ist ferner besonders im Hindemith-Bennschen Opus der „Verzicht auf begrenzende Verstehbarkeit, an deren Stelle eine vieldeutige Suggestivität wirkt“¹⁸. Bei *Strawinsky* und *Hindemith* ist der neue Typ dieser Werkgruppe, zu dem hin sich das Oratorium in unserer Zeit gewendet hat, am deutlichsten ausgeprägt: abseits der religiös-kirchlichen Bindungen, im Gegensatz auch zu aller dramatischen oder gar theatralischen Haltung.

Dieser geschilderten Gruppe in mancher Hinsicht konform ist eine weitere, die wir als Natur- und Lebensoratorium bezeichnen möchten. Hier liegen als verhältnismäßig frühe Werke des besprochenen Zeitraumes *Hugo Distlers* „Lied von der Glocke“ (1911) und *Hans Pfitzners* Kantate „Von deutscher Seele“ vor (1921). Distler rafft sein Werk durch die Meistersprüche auch musikalisch zusammen. Pfitzners Kompositionen kennzeichnen mehrfach ausgedehnte orchestrale Partien und eine reiche Anzahl von Soli. Der Chor hat wenig und kurze Sätze, entwickelt aber am Ende des ersten Teiles und zum Schluß große und lange Chorsteigerungen. Der Autor bezeichnet das Werk als „romantische Kantate“; doch gehört es der Grundhaltung nach durchaus der Kategorie „Oratorium“ an. Ein besonders beliebtes Thema der Gattung ist schon seit Haydns „Jahreszeiten“ der Ablauf des Jahres gewesen. *Willy Burkhard* erfüllt „Das Jahr“ (1942) vom gläubigen Urgrund her mit seinen intensiven Gestaltungsmitteln. *Joseph Haas* bietet „Das Jahr im Lied“ als geschicktes und eingängiges Volkslied-Oratorium. Volksliedertexte zieht auch *Hermann Reutters* „Der große Kalender“ (1933) heran, jedoch in durchaus eigenwilliger Vertonung, und eint das Ganze mit den „Bauernregeln und Kalenderzeit“ als Thema und sechs Variationen. Auch *Hans Mischeelsens* „Wachstum und Reife“ (1957), *Joseph Haas'* „Das Lied von der Mutter“ (1939) und *Johannes Driesslers* „Gaudia mundana — ein weltlich-heiteres Oratorium“ (1952) mit seinem Drang in feste Großformen und seinem Ausklang im Lob der Musica, gehören diesem Kreise an. Ihn mögen *Luigi Dallapiccola* mit den „Canti di Prigioniero“ (1932) und *Otto Jodums* „Der jüngste Tag“ (1932), ein pompös-pathetisches Stück, beschließen. Mit seinen Teilen „Der letzte Mensch — die Vollendung der Natur-Auferstehung und Gericht alles Fleisches“ drängt es in den religiösen Bereich zurück.

Als letzten der vier umschriebenen Werkkreise möchten wir den des Heroen-Oratoriums ansprechen, der allerdings die vielleicht schärfsten ästhetischen Konflikte innerhalb der

¹⁸ *Hugo Friedrich*: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956. Seite 114 und 109.

Gattung aufzeigt. Neben Werken, die Gestalten aus der Heilsgeschichte mit den verschiedensten Mitteln und von unterschiedlichen Ausgangspunkten und Aufgaben her formen, so Arthur Honeggers „König David“ — Symphonischer Psalm (1924) und „Jeanne d'Arc au Boucher, p $\acute{o$ eme de Paul Claudel“ (1947), Sem Dresdens „St. Antonius—Symphonie-Oratorio“ (1953) und Jean Françaix' „L'Apocalypse selon St. Jean — Oratorio fantastique“ (1950) stehen Strawinskys „Oedipus rex, szenisches Oratorium“ (1948), Alfred Koerppens „Das Feuer des Prometheus“ (1956), Wladimir Vogels „Thyl Claes“ (1951), Werner Egks „Columbus, Bericht und Bildnis“ (1942) und Frank Martins „Der Zaubertrank“ (1943) sowie Winfried Zilligs „Bauernpassion“ und Michael Tippetts „A Child of our time“ (1944).

Mit dieser Werkgruppe sind wir eben an eines der prekärsten und immer wieder hart umstrittenen Probleme herangekommen: die Abgrenzung des Oratoriums, das doch seiner ganzen Natur nach immer wieder ins Dramatische, ja selbst ins Theatralische, zur Oper hin zu drängen versucht. Nun sind eine ganze Reihe der zuletzt genannten Werke gar nicht in bloßer oratorischer Absicht entstanden. Erinnert sei nur an Honeggers „König David“, das ursprünglich als Schauspielmusik geschrieben war. Es zeigt sich schon hier, daß der Bereich der von uns behandelten Gattung sich heute weit in das Gebiet der Oper hinein erstreckt. Und Carl Orffs Bühnenwerke sind dann von den „Carmina burana“ (1936) an entscheidend vom Oratorium her stimuliert. Strawinskys „Oedipus“ ist als szenisches Oratorium gedacht, umgekehrt hatte Egks „Columbus“ in erster Fassung rein oratorischen Charakter. Burkhardts „Die schwarze Spinne“, Rudolf Wagner-Régenys „Prometheus“ weisen selbst als Bühnenwerke starke Züge desselben auf. Und Zillig formuliert, für seine „Bauernpassion“, daß es „eine der Mischformen darstellt, wie sie seit der Entstehung des Rundfunks im Grunde genommen durch das Hörspiel, inzwischen auch auf dem Theater legitim geworden sind: Schauspiel und Oper, Episches und Dramatisches sind auf einen Nenner gebracht“¹⁹. Hier hat sich der Bereich des Oratoriums im Extrem geweitet, wie aber auch umgekehrt seine vorherige Existenz durch Einfließen der theatralischen Mentalität in Frage gestellt ist. Der oratorische Einfluß geht ja in der Oper sogar so weit, daß er einen oratorisch-kompakten Darstellungsstil, wie ihn als ganz frühes Beispiel die Außenakte von Wagners „Parsifal“ schon immer weitgehend verlangten, auch dort fordert. Die neuen Bayreuther Inszenierungen sind vielleicht mit Ausnahme mancher Szenen in den „Meistersingern“ anschauliche Zeugnisse dieses oratorischen Stiles²⁰. Umgekehrt drängt etwa Felsensteins Regie der Oper eine schauspielerische Ausschöpfung des Musikalischen auf, die in ihr gar nicht liegt. Die Kraft all dieser oratorischen Emanationen mag in der Abkehr des heutigen Publikums vom Grandios-Pathetischen, vom psychologischen Tiefenwühlen des theatralisch Übersteigerten ihren Ursprung finden und damit eben der oratorischen Idee neuen Auftrieb, weiteren Bereich und stärkere Geltung als zuvor verleihen.

Aber andererseits hält sich ein bestimmter Werkkreis streng im Bereich des szenische Deutlichkeit und Gegenständlichkeit nicht bedürfenden, mehr innerlich dramatischen Geschehens. Nehmen wir als Beispiel dafür nur wieder Burkhardts und Davids „Ezzolied“, Burkhardts „Gesicht des Jesaias“, Martins „Golgotha“, Fortners „Isaaks Opferung“, Françaix' „Apocalypse selon St. Jean“ oder Tippetts „A Child of our time“. Hier ist das Oratorium in seiner reinen und ursprünglichen Gestalt erhalten, obwohl es ein völlig neues Gesicht gefunden, sich von den Klischees der vorher allmählich erstarrten Gattung befreit hat.

Das trifft auch auf den Werkkreis zu, der noch mehr eine rein lyrische oder auch episch-darstellende Haltung bewahrt: von Oertzens „Eva und Maria“ etwa, das mit seinen kommen-

¹⁹ Siehe Musica 1960, Seite 454 ff.

²⁰ Emile Vuillermoz: Revolution in Bayreuth, „Meistersinger“-Programmheft 1957.

tierenden Lutherworten den Charakter einer Predigt annimmt und zum ausgeprägten Gegenpol des Dramatisch-Theatralischen wird. Auch Driesslers „Der Lebendige“, Degen mit seinem „Osteroratorium“, Krafts „Christus“, Haas' „Die Seligen“, Micheelsens Idyllen-Oratorium „Wachstum und Reife“ finden sich in diesem Bereich.

Bezeichnend ist bei alledem, daß die Frage nach lyrisch-episch-dramatisch (theatralisch) heute nicht so sehr in einer historischen Folge entschieden wird. Typisch ist vielmehr, daß unsere Zeit als eine Spanne musikalischer Zerspaltenheit in der äußersten Gegensätzlichkeit ihrer Stil- und Werkerscheinungen auch im Gebiet des Oratoriums die verschiedensten und einander widersprechendsten Gestaltungen zuwege bringt. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir auch auf dem Gebiete der Sinfonie feststellen.

So bleibt uns noch die Aufgabe, Wesenszüge darzustellen, welche für alle Gruppen des heutigen Oratoriums als Ausprägung Neuer Musik kennzeichnend sind: der Werkumfang, der andere Klang und die soziologische Verflechtung.

Es ist charakteristisch für unsere Zeit, daß ihr nicht nur bei den Schaffenden, sondern auch beim Publikum häufig der lange Atem, Sinn und Kraft für auch zeitlich ausgedehnte Abläufe fehlt. Das ist ein neuer Beweis für die unauflöslliche Kette des Zusammenhanges zwischen Schaffendem, Interpreten und Hörer²¹, welche die Musik als eine in erster Linie soziologische Kommunikation erkennt. Von hier aus mag es erklärlich sein, daß das Konzert, erst seit den letzten fünfzig Jahren zum wirklichen Massenmedium geworden, jetzt andere Bedingungen an die Werke stellt²². Dieser Hang zu konzisen und heftigen Ballungen, wie er für die vulgäre Industrie-Musik des Schlagers typisch ist, hat sich in gewissem Sinne bis ins Oratorium hin ausgewirkt. Das Schaffen von umfangreichen, abendfüllenden Werken ist weithin zurückgetreten. An deren Stelle tritt das Kurzoratorium, das mit Vorliebe den halben Konzertabend oder noch weniger Zeit beansprucht, dafür aber den Hörer zu einer manchmal unglaublichen Konzentration zwingt. Eine Tabelle mit Werken, deren Dauer von den Komponisten selbst angegeben ist, möge das Zeitproblem veranschaulichen:

I. Fragmente oder nur bedingt		Driessler, De profundis	75—80'
Oratorium		Honegger, Jeanne d'Arc	80'
Hessenberg, Weihnachtsgeschichte	13'	Driessler, Dein Reich komme	80'
Fortner, Isaaks Opferung	17'	Martin, Golgotha	85'
Burkhard, Ezzolied	24'	Burkhard, Das Gesicht Jesajas	90'
Dallapiccola, Canti di Liberazione	30'	Micheelsen, Wachstum und Reife	90'
Messiaen, Trois Liturgies	40'	Martin, Der Zaubertrank	93'
Martin, In terra pax	45'		
II. Halb-abendfüllend:		III. Abendfüllende Werke:	
Strawinsky, Oedipus	50'	Driessler, Der Lebendige	100'
Distler, Lied von der Glocke	54'	Jochum, Der jüngste Tag	100'
Burkhard, Das Jahr	60'	Müller v. Kulm, Petrus	105'
David, Ezzolied	60'	Haas, Jahr im Lied	120'
Hindemith, Requiem	63'	Haas, Lied von der Mutter	120'
Driessler, Gaudia mundana	65'	Tippett, A Child of our time	120'
v. Oertzen, Eva und Maria	75'	Koerppen, Prometheus (zwei Teile)	150'
			und 110'

²¹ Alphons Silbermann: Wovon lebt die Musik?, Regensburg 1957. Ders.: Musik, Rundfunk und Hörer. Deutsch Köln 1959.
²² „Alles Gute und alles Böse der Gegenwart und unmittelbaren Zukunft, haben ihre Ursache und Wurzel in diesem allgemeinen Steigen des historischen Pegelstandes“. Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen, Hamburg 1930, Seite 17.

Auch im Klang hat sich das Oratorium unter dem Einfluß der Forderungen Neuer Musik verändert. So hat nach dem Ideal des Spaltklanges David in seinem „Ezzolied“ einen kammermusikalischen Stil geschaffen, der Alt-Blockflöte und Saxophon für andersartige Klangwirkungen heranzieht. Auch Haas bildet mit dem „Jahr im Lied“ kammermusikalische Durchsichtigkeit, ebenso wie Hessenberg mit Streichern, Altblockflöte und Cembalo solchem Kolorit zustrebt. Die Kühle und Härte heutiger Klangwelt läßt auch die Oratorien-Komponisten das nicht pedalisierte Klavier einbeziehen: schon Distler im „Lied von der Glocke“, Burkhard im „Jahr“, Martin in „Golgotha“ (neben der Oboe d'amore) und bei „In terra pax“. Das gleiche Bestreben führt zu teilweiser oder völliger Beschränkung auf das Blasorchester: Driessler in „De profundis“ (Bläser und Klavier), Zillig in der „Bauernpassion“, Strawinsky in der „Psalmen-Sinfonie“ (5 Flöten, 5 Trompeten, Harfe, Klaviere, nur tiefe Streicher, Schlagzeug). Françaix kennzeichnet die beiden Welten seines Werkes mit einem „Orchestre céleste“ (Bläser, Pauken, Streicher) und dem „Orchestre infernal“ (neben Bläsern, Schlagzeug und tiefen Streichern auch Mandoline, Gitarre, Akkordeon). Und der punktuelle Stenoklang bei Fortner und Dallapiccola mit seiner Auswertung des farbigen Einzeltones²³ beansprucht bei diesem in dem großen Orchester der „Canti“ eine überaus starke Schlagzeuggruppe, die einer außerordentlich differenzierten Behandlung unterworfen wird.

Weiter ist von erheblichem Gewicht für die letzten Wandlungen der Gattung, daß schon bei Hindemith und Strawinsky durch die hohen chorischen Anforderungen Laienchöre als Werkträger weitgehend ausgeschaltet sind und ihre Funktion Berufschören abgegeben haben. Damit aber ist die soziologische Situation des Oratoriums von Grund auf verändert²⁴. Sie wird es noch entscheidender dort, wo der Rundfunk als Initiator, Auftraggeber, Mäzen in Erscheinung tritt, etwa bei Dallapiccolas „Canti di Liberazione“ (1955), dem „Requiescant per corso misto e orchestra“ (1957/58). Hier schafft der Komponist für eine anonyme Hörerschaft, in ein soziologisches Vakuum hinein. Denn die in den Studio-Aufführungen begrenzte Zuhörerschaft hat ihre Auslese im Verlaufe der Zeit selbst manipuliert. Aber auch noch andere Dinge haben zu einer „Oratoriumskrise“²⁵ geführt. Zuerst die Tatsache, daß die großen Chorvereinigungen heute kaum noch imstande sind, ohne bedeutende Zuschüsse die Tradition durch anhaltende Pflege der Standardwerke zu wahren. Ferner haben die aus und durch die Singbewegung gegangenen musikbegeisterten Laien eine Vorliebe für die madrigaleske A-cappella-Literatur beinahe zur Norm werden lassen. Das mag auch seinen tieferen Grund haben. Wie die ästhetisch anspruchs- und ahnungslosen Massen heute mit den oft geradezu hysterischen Kurzreizen des Schlagers und des Jazz zu befriedigen sind, so scheinen die begeistert singenden Massen unter den Anforderungen des Berufs und in ihrer Freizeit der „Pflicht zum Konsum“ nicht mehr den langen Atem aufzubringen, wie er für das oft Monate währende Studium eines großen Werkes im Laienchor nötig ist. Weite Kreise sind hier zudem nicht bereit, die nun einmal von der bürgerlichen Kultur bestimmte soziologische Struktur des Oratorienvereins zu akzeptieren. Hinzu kommt, daß sich das Interesse heute beim Konzertpublikum mehr dem instrumentalen Bereich mit seinen starken Reizen einer bis an die Grenze der Möglichkeiten vorgetriebenen technischen Perfektion zugewandt hat.

Die Würde des Oratoriums, durch Jahrhunderte gewahrt, ist heute nicht nur den Schaffenden in die Hand gegeben. Ob sie bewahrt werden kann, das hängt von der weiteren Veränderung der sozialpsychologischen Situation, aber auch von der Art der Weiterbildung unserer Lebensformen ab. Wohin der Weg der Gattung führt, das wird erst die Zukunft entscheiden.

²³ Über punktuelle Instrumentation siehe Hermann Erpf: *Instrumentationslehre und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, S. 296 ff.

²⁴ Hans Engel: *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960, Seite 73 ff. und 237 ff.

²⁵ Wouter Paap: *De Oratoriumskrisis*, in: *Mens en melodie* 1952, Nummer 4.

MUSICA-BERICHT

WIR SIND ALLE KOMÖDIANTEN

Bedřich Smetanas Meisteroper „Die verkaufte Braut“ gehört seit langem zur Weltliteratur. Warum? Weil dieses Werk eine Verkörperung des komödiantischen Elements darstellt, das tief im Bereich des Menschlich-Allzumenschlichen wurzelt. Viele Jahre sind diese Bezüge durch unzureichende Übersetzung verdeckt worden. In der neuen Fassung des Werkes durch Kurt Honolka werden aber gerade diese Zusammenhänge erneut deutlich, wie nachstehende Berichte erkennen lassen.

Smetanas „Verkaufte Braut“

Hamburg

Bedřich Smetanas „Verkaufte Braut“ wirbelt in Hamburg in der textlichen Neufassung von Kurt Honolka als ein furioses Crescendo über die Bühne. Wenn der Zwischenvorhang, bunt von Märchen und Legenden, sich zum ersten Bilde öffnet, setzt Bewegung ein: der Chor formiert sich in nahezu ballettistischer Aktion zur Kirchweih, und die eifrig nach beiden Richtungen rotierende Drehbühne erscheint kaum als Bühnenmechanismus — machte sie sich nicht an Piano-Stellen mit störendem Geräusch bemerkbar, so könnte man ihr Grazie zubilligen. Sie beginnt scheinbar zu kreisen, sobald die Spieler es wollen — und gerät wohl auch vor Erstaunen über Wenzels plötzlich erwachenden Mut in Bewegung. Günther Rennert setzte auf realistischem Grunde supra-realistische Akzente. Die Über-Wirklichkeit der Oper ergibt sich bei ihm aus dem Spiel: eine ganz neue Anwendung des Begriffs „Spieloper“. Personen werden „überhöht“, indem sie auf Leitern und Bäume klettern, Wenzels neurasthenische Kindlichkeit ist durch ein Schaukelpferd bezeichnet, auf dem sein ihm vielfach überlegener Halbbruder Hans sich dann — mit der arg geschockten Marie duettierend — hin- und herschwingt. Nun ja, man kann's übertreiben: über die Milchkannen-Pantomime, die das Duett Kecal/Hans auch musikalisch in Mitleidenschaft zieht, läßt sich streiten. Höhepunkt, Manifestation des Spiels im absoluten Sinne, ist die Zirkus-Einlage: der Direktor dröhnt mit großer Geste — hereinspaziert, hier seht ihr Lulu, die Schlange . . . Der Wedekindsche Zirkus-Aspekt ist in der Tat nicht zu verkennen, schon deshalb nicht, weil der Zirkusdirektor und der Dr. Schön der Berg/Wedekindschen „Lulu“ von dem gleichen Darsteller gegeben werden: Toni Blankenheim. Die textlich aktualisierte Zirkus-Szene, den intellektuellen wie den volkstümlich-komödiantischen Nerv der Inszenierung bloßlegend, ist nicht mehr zu übertreffen: allenfalls bieten die lyrische Zäsur des Sextetts und die

anschließende „tragische“ Szene der Marie — „ernsthaft“ besetzt mit Liselotte Fölser — durch die völlig entgegengesetzte Stimmung neuen Reiz, aber dann fällt der Schluß ab. Kurt Honolkas Neufassung, die sich verantwortlich am Original orientiert und mit Erfolg die Glaubhaftigkeit der Situationen angestrebt hat, war Voraussetzung für das Rennertsche Modell. Es verleiht einem bislang Schemagefühle provozierenden Repertoire-Werk neuen geistigen Kredit. Die Hamburger Fassung war musikalisch recht gut bestellt: Leopold Ludwig am Pult gab ihr — mit bisweilen etwas zu schwerer Hand — Temperament und Wärme, und neben der im Ausdruck bestechenden Liselotte Fölser ist Arnold van Mills so dezent wie wirkungsvoll charakterisierter Kecal zu nennen, während Heinz Hoppe als Hans — dem der Regisseur halbakrobatische Spielastik abverlangte — durch Indisposition beeinträchtigt war. In Leni Bauer-Ecsys farbfroher Ausstattung entfaltete sich zum Jahresschluß ein Spiel, das dem Satz des Direktors, leitmotivisch an der Rampe gesprochen, tieferen Sinn verlieh: „Die Menschen sind doch alle Komödianten . . .“

Claus-Henning Bachmann

Berlin

Eine der letzten Neuinszenierungen im alten Hause widmete die Städtische Oper der im Spielplan seit langem vermißten „Verkauften Braut“ von *Bedřich Smetana*, mit der sie einen vollen Erfolg davontrug. Ohne Künstelei, aber auch ohne sonderliche Originalität hatten Wolf Völker (Regie) und Wilhelm Reinking (Gesamtausstattung) diese herrliche Volksoper in Bewegung und bunteste Farben umgesetzt, wobei alle drei Akte als Außenbilder gegeben wurden; ewig blaute hier über dem böhmischen Dorfe der Himmel. Von der Spielleitung aus geschah mitunter des Guten zuviel und nicht immer zwingend Motiviertes; und die reichlich aufgesetzt wirkenden aktuellen Wortpassagen des Zirkusdirektors im dritten Aufzug hätte man entbehren können. Heinrich

Hollreisers, des Wiener Gastdirigenten, musikalische Führung blieb leider über weite Strecken hin im Überschnellen, metronomisch Fixierten, ja Starren befangen, so daß kostbare Musik weder recht aufblühen noch ausschwingen konnte und eigentlich erst im dritten Akt mehr Feinsinnigkeit zu entfalten vermochte. Das Orchester und der von Ernst Senff einstudierte Chor standen auf der Höhe ihrer Aufgaben.

Bei der für diese Aufführung gewählten textlichen Neufassung von Kurt Honolka, die manche Ungereimtheit früherer Übersetzungen mit Glück tilgt, hatten die Sänger allerhand umzulernen. Hier lagen in der Hauptsache die Aktivposten der Neuinszenierung: mit Pilar Lorengar, Ernst Haefliger, Josef Greindl und Martin Vantin standen vortreffliche Künstler auf der Bühne, zu denen auch die Vertreter der kleineren Rollen wohl paßten.

Werner Bollert

OPER

Mysterienspiel von Carl Orff

Stuttgart

Stuttgarts Staatsoper hat dem Bayern Carl Orff die künstlerische Theaterheimat bereitet, die ihm München nicht mit gleicher Premieren-Bereitschaft offen hielt. Nach der „Bernauerin“, dem Osterpiel, dem „Oedipus“ kam nun mit dem Weihnachtsspiel „*Ludus de nato Infante mirificus*“ die vierte Orff-Uraufführung in Stuttgart heraus. Wer die „*Comodia de Christi resurrectione*“ kannte, wird von dem neuen christlichen Spiel, das eine Ergänzung des um drei Jahre älteren bildet, keine Stille-Nacht-Idylle mit Weihnachtsglöckchen und biblischen lebenden Bildern erwartet haben. Orff sucht auch hier zu den Urründen vorzustoßen. Formal, indem er die Wurzeln unseres Theaters wirksam macht: volkstümliches mittelalterliches Mysterienspiel im Gebrauch einer kraftvollen, eingeprägten Mundartsprache (natürlich des Oberbayerischen), das antike Kulturerbe in der Durchsetzung mit dem Lateinischen und Griechischen, schließlich auch in den Anklängen an das Barocktheater, das sich ja auch aus mediterranen Quellen speiste. Stofflich hat Orff das Wunder von Christi Geburt als ein Weltendrama dargestellt. Himmel und Dämonen tragen es auf der Erde aus. Diese Weihnacht ist nicht lieblich und bürgerlich-behaglich, sondern furchtbar: ein Weltereignis im kosmisch-religiösen Sinn. Hexen als Repräsentanten der Unterwelt verschwören sich, das Wunder der Heiligen Nacht zu verhindern.

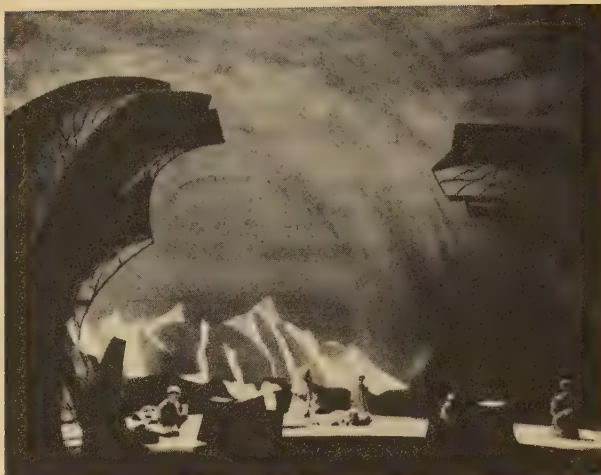


Pilar Lorengar sang die Titelpartie in Smetanas „Verkaufter Braut“

Foto: Willott

Hirten erleben es im Traum. Engelschöre verkünden es. Das Bild der Krippe bleibt unsichtbar — eine sehr poetische Idee Orffs, das einer unnaiven Spätzeit Undarstellbare im Spiegel zu zeigen.

Solange sich der Dichterkomponist dabei im Handfest-Theatralischen bewegt, zeigt dieser Spiegel kraftvolle, plastische Gestalten. So im Hexenchor, einer sprachgewaltigen Schimpforgie, so auch in den Gesprächen der Hirten, die die Derbheit und Herzlichkeit echten Volkstheaters gewinnen. Leider gleitet die letzte der drei Szenen in schwache, süßliche Symbolik ab. Die kerzentragenden Kinder, die Stimmen der Erde und der schlummernden Blumen sind bloße Dekoration, die Laudate-Chöre der himmlischen Heerscharen Geräuschkulisse. Hier, wo die Musik sich hätte entfalten können (vorher gründierte sie nur das Dämonengekeife mit Schlagzeugrhythmen, bei den Hirten schwieg sie überhaupt) — selbst in der Apotheose war Musik zu ostinaten Dreiklangs-Signalen des Chores stilisiert. Auch die banale Feststellung, daß Orff ja keine Oper schreiben wollte, ändert nichts an der Armut des musikalischen Beitrags zur Gesamtgestalt dieser Form von Musiktheater.



Orffs „Ludus de nato Infante mirificus“
in Stuttgart. Foto: Winkler-Betzendahl

Trotz des enttäuschenden Ausklangs fand das Stück lebhaften Premierenbeifall. Die Kraft der ersten beiden Szenen, die des vitalen Bühnenzauberers Orff Handschrift zeigten, und eine hochperfektierte Aufführung verbürgten den Erfolg. Heinz Mende hielt die rhythmischen Zügel des Riesenschlagwerks bekannter Besetzung (mit ein paar neuen exotischen Instrumenten) sicher in der Hand; Paul Hager fand, unterstützt von Leni Bauer-Ecsys Bühnenbildern, eine gute Regie-Mitte zwischen Realistik und Überhöhung. Aus dem Ensemble von Schauspielern (sprechenden, nicht singenden) ragten Mila Kopp als großartige, wahrhaft dämonische Oberhexe und Karl Renar, ein schlicht-ergreifender junger Hirte, hervor.

Kurt Honolka

„Zauberflöte“ — realistisch

Kassel

Als festliche Weihnachtspremiere hatte das Staatstheater Mozarts „Zauberflöte“ gewählt. Die Aufführung gewann besondere Bedeutung, weil mit ihr erstmals die aus Kreisen der Kasseler Wirtschaft und aus Kunstfreunden zusammengesetzte „Fördergesellschaft Staatstheater Kassel“ hilfreich in Erscheinung trat. Diese Gesellschaft will durch ihr Mäzenatentum Gelder zur Verfügung stellen, die es dem Staatstheater über seine normalen Möglichkeiten hinaus erlauben, „für besonders wichtige Inszenierungen... eine Ausstattung von noch gültigerem Wert zu erstellen und damit zugleich den weiteren Aufbau eines Kostüm- und Dekorationsfundus in reichem Maße zu erleichtern“. Ferner

will sie Mittel aufbringen, die es ermöglichen, „der künstlerischen Arbeit in Oper und Schauspiel durch die Verpflichtung prominenter Gastregisseure und Solisten besondere, über den gewohnten Rahmen hinausgehende Akzente zu verleihen“.

Diese doppelte Zielsetzung kam auf erfreuliche Weise der „Zauberflöten“-Inszenierung zugute. Für die Regie hatte man Götz Friedrich von der Komischen Oper Berlin gewonnen. Als Schüler und Mitarbeiter Walter Felsensteins folgt er weitgehend dem Berliner Vorbild seines Meisters. So entschied er sich bei der Frage, ob Stilisierung des vielfältigen Geschehens oder realistische Durchdringung anzustreben sei, natürlich für den Versuch, die gegensatzreiche Handlungsfolge über Schikaneder-Mozart hinaus in einen logisch sich entwickelnden Zusammenhang zu bringen. Dementsprechend dominierte das Schauspiel stellenweise über die Musik, besonders schmerzlich z. B., wenn in die Exposition der Geharnischtenszene hinein Dialog gesprochen und wenn die Feuer- und Wasserprobe von schreckenerregendem Zischen und Rauschen begleitet wurde. Nicht konsequent ist, daß Friedrich den ägyptischen Rahmen des Stückes, den er im Programmheft mit nicht ganz überzeugenden Gründen ablehnt, u. a. durch eine schätzungsweise südrussische Umgebung für den Tempelhain, durch eine chinesische Landschaft mit Papagenos Hütte und einen Zwischenvorhang in der Art einer persischen Miniatur ersetzt. Im übrigen aber überzeugte der junge Regisseur durch ein höchst lebendiges Bewegungsspiel, das aus in der „Zau-

berflöte“ meist steif herumstehenden Sängern glaubwürdige Menschen von Fleisch und Blut macht, und durch einen bemerkenswerten Reichtum szenischer Einfälle. Die Kunst der wie selbstverständlich wirkenden Menschenführung beherrscht Friedrich zweifellos, und diese Fähigkeit hebt ihn über den Durchschnitt der landesüblichen Opernregisseure hinaus. Offensichtlich aber geht seine Regiekonzeption, wie die Felsensteins, ganz von der Handlung und vom Text aus (den seiner Werkauffassung nach zu verändern er sich nicht scheut), und hier liegt eine gewisse Schwäche, die ihm immer dann Schwierigkeiten bereiten wird, wenn er sich mit Werken auseinandersetzt, bei denen im Rahmen der wunderbaren Zwittergattung Oper die Musik dominiert oder doch die Handlung kein vollkommenes Drama ist. Bei Mozarts „Zauberflöte“ sollte jedenfalls der Einfluß des Dirigenten nicht nur auf die Wiedergabe der Musiknummern eingeschränkt sein.

Willy Krauss, der für den durch einen Unfall kurz vor der Premiere verhinderten Paul Schmitz einsprang, entledigte sich seiner Aufgaben, der Orchesterleitung und der Führung der vielbeschäftigten Sänger, mit bemerkenswerter Überlegenheit und verlieh der Aufführung festliche Atmosphäre. Die prächtigen und teilweise kostbaren Kostüme hatte Hannelore Kuschwitzky entworfen, die nicht minder reizvollen Bühnenbilder Waldemar Mayer-Zick. Unter den Sängern dominierten die hervorragende Ingrid Czerny (Berlin) als Königin der Nacht, Horst Wilhelm, ein idealer Mozartsänger, als Tamino, ferner Hanlie van Niekerk (Pamina), Werner Franz (Papageno) sowie Annemarie Leber, Helen Laird und Margarete Ast. Die Chöre hatte Rudolf Ducke mit bewährter Sicherheit einstudiert.

Die Premiere wurde für alle Beteiligten ein herzlich gefeierter Erfolg. Gerade weil die Kasseler „Zauberflöten“-Aufführung zur Diskussion herausfordert, weil sie einen Weg zu einer vollkommenen Aufführung zu weisen sucht, darf sie als überdurchschnittliches Ereignis konstatiert werden.

Wilfried Brennecke

Die „Afrikanerin“ Gloria Davy

Aachen

Man kam, eine echte „Afrikanerin“ in der nicht ganz so echten, gleichnamigen Oper zu hören. Aachen hatte die ehemals hochberühmte Musik-Monsterschau von Giacomo Meyerbeer ausgegraben. Was hätten sich unsere Altvordenen diesen Reiz fremder Lande an Eintrittsgeld kosten lassen!

Vorbei, vorbei. Die Aachener kamen in dieser Hinsicht zu kurz. Jedes Eck-Kino liefert ihnen die Reizdroge Exotik in stärkeren Dosen, als die um 100 Jahre gealterte Meyerbeer-Partitur. Statt dessen erlebte man eine Königin in Dienerinnenrolle von so streng gebundener adeliger Anmut, derart passioniert und äußerst ausgewogen gespielt und mit so glattem, bronzeschwerem Sopran-ton gesungen, daß man es sich nicht anders vom Klassiker Christoph Gluck erdacht denken konnte. Alceste, Euridice? Hat die bronzehäutige Gloria Davy noch nicht gegeben. Wohl aber Iphigenie. Und immerhin Mozarts Pamina. Diese direkt aus der Natur hervorgegangene Souveränität und Noblesse haben wahrscheinlich noch nicht viele an ihr kennengelernt. Für gewöhnlich präsentiert sie sich nämlich in der Metropolitan Opera beispielsweise „nur“ als Nedda, selbstredend Aida, demnächst in Covent Garden: Traviata. Die „Afrikanerin“ hat Gloria Davy für eine Reihe Aachener Gastspielabende erstmalig studiert. Ringsum: eine Szene, etwas düster, nicht tropisch, doch ordentlich ausgerichtet; Rudolf Lustig als Vasco da Gama auf großer Entdeckungsfahrt und in Liebesnöten, ein markanter Baß-Bariton, Walter Schürmann als Don Pedro, Großadmiral. Orchester- und Chordirigent Wilhelm Pitz hat gründlich zusammengestrichen, gehörig Glanznummern für den Chor im dritten und vierten Bild stehengelassen und statt des Schrumbumm-Schlusses lyrisch-tragische Final-Akkorde darangesetzt. Musik-historisches Fazit: Diese und jene Traummusik, die Wagner und Verdi zu Besserem inspirierte, ist bei Meyerbeer trotzdem schön.

Heinrich von Lüttwitz

Henzes „Prinz von Homburg“ Frankfurt Nach der Hamburger Uraufführung von Hans Werner Henzes Oper „Der Prinz von Homburg“ wagten nun die Frankfurter Städtischen Bühnen als erste in Deutschland eine eigene Inszenierung. Der anwesende Komponist lobte sie als vorbildlich und den Intentionen gemäß. Einwände verblieben vom zweiten Akt an, der zu einer großartigen Synthese alter und neuer Operngesinnung wurde und auf den dritten Akt hin noch ausstrahlte. Hans Hartleb führte Regie und entschied sich im Gegensatz zu der realistischen Bühnengestaltung von Käutner in Hamburg für eine maßvolle Stilisierung, der sich auch die nur mit Milieudeutungen sich begnügenden Raumbildschöpfungen Ita Maximownas im Rembrandtschen Dunkel der Tönung anschlossen. Entscheidender Erfolgsfaktor



Glucks „Orfeo“ in Greiz Foto: Röser

war Wolfgang Rennerts musikalische Leitung; sie war ohne forciertes, die Schärfen des Klangbildes akzentuierendes Zupacken, oft kammermusikalisch und stets dezent, so daß Wirkungen eines gegenwartsgemäßen Operntyps aufkamen. Das Orchester wurde technisch makellos und höchst differenziert mit der äußerst komplizierten Partitur fertig. Das Ensemble zeigte sich auf der Höhe so günstiger Voraussetzungen. Der junge Holländer Hans Wilbrink verkörperte einen darstellerisch und stimmlich völlig in seine Rolle verwandelten Prinzen. In der liebenswerten Partie der Natalie präsentierte sich die österreichische Neuentdeckung Maria Kouba. Helmut Melchert gab einen hoheitsvollen Kurfürsten. Der Beifall steigerte sich enthusiastisch.

Gottfried Schweizer

Glucks „Orfeo“

Greiz

Wieviel lebendiges Theater auch in der formgebundenen Musik sein kann, hat Gluck in seinem Streben nach dramatischer Wahrhaftigkeit gezeigt. Chor und Ballett werden individualisiert und in die Handlung einbezogen. Das alles wurde im Aufführungsstil des vielseitig begabten Oberspielleiters Karl-Heinz Viertel zum echten Musiktheater ausgebaut. Der originell schaffende Bühnenbildner Walter Jahn vereinigte barocke und antike Elemente miteinander. Den Orpheus sang Wilhelm Kromholz, dessen vollströmender und doch so weich getönter Bariton in edler Einfachheit alle Emotionen überzeugend ausdeutete. Anni Ziegler gab der Eurydike stimmlich wie darstellerisch die menschliche Innerlichkeit. Doris Bauer bemühte sich, den Eros stimmlich wie darstellerisch zu treffen. Der Theaterchor Gerhard

Winklers bewältigte sicher und sehr gut die großen Aufgaben. Ein besonderes Lob der Choreographin Eva Grosse und ihrem Ballett für die tänzerisch-dramatische Gestaltung. Unter Joachim-Dietrich Link, dem ein prächtiges Zusammenwirken der Künste und Kräfte gelang, wurde die Aufführung auch musikalisch zu einer unbedingten Leistung.

Max Trommer

KONZERT

Musikdialoge

Köln

Fünf Uraufführungen in vier Programmen, mit denen der WDR zu seiner öffentlichen Konzertreihe „Musik der Zeit“ 1960/1961 aufwartet. Zwei der Erstangebote fielen auf das gestartete zweite Programm: Erstens „Farben und Klänge für Orchester in memoriam Wassily Kandinsky“ von Dieter Schönbadt, zweitens „Dialoge, Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester“ von Bernd Alois Zimmermann.

Schönbadt, aus der verflossenen Detmolder Doppelschule Fortner-Bialas hervorgegangen, früh mit Preisen bedacht, gegenwärtig Bühnenkomponist beim Bochumer Schauspiel, offeriert in seinem aus 1957 nachgelieferten Gesellenstück sieben knapp gehaltene, effektiv farbige, gestisch schlagende Orchesterstücke. In der Aufspaltung des Orchesterkolorits gekonnt ungeniert, in der Substanz reichlich dünn, als Gedenken an Kandinsky leicht verstörend. Von vornehmlich Jugendlichen lang und laut beklatscht.

Zimmermann, durch die Kölner Schule gegangen (und heute selber hier lehrend), nicht unbeein-

flußt von Vitalisten wie von Dodekaphonisten, kostet in seinem neuerlichen Auftragswerk des WDR den kakophonischen Reiz eines Mammut-Orchestriums aus. Eine volle Viertelstunde heißt er ein Hundertzehnmannorchester — Holz und Schläger, Blech und Streicher, Zupfer und Zitterer in kunterbunter Nachbarschaft — zu acht Gliedern im Halbkreis placiert, vorne außen von zwei Riesenflügeln flankiert, „pluralistisch dialogisieren“. Das gipfelt oder fällt schließlich, nach Um- und Umsturz einer „Allintervallreihe“, in eine furiose Kadenz des Flügelpaares, dahinein gregorianische, jazzoide, mozartische, debussystische Orchester-Zitate fetzen. Eine kölnische Symphonie phantastique 1960, der Idee fixe einer Zwangsmobilisierung des Allklangs entsprungen. Eine Monströsität, ein Albtraum. Frage, ob er mehr den Urheber, die Exekutanten auf dem Podest oder die Patienten im Saal fieberfrei entließ. Die WDR-Sinfoniker oblagen dem Spectaculum sichtbarlich eher mit Ingrimm als mit Lust. Was von den phänomenalen Brüdern Kontarsky, die die Klaviere zu traktieren hatten, nur als mit Lust vermeldet werden kann. Sixten Ehrling, dem flexiblen Gastdirigenten auf hochgestocktem Thronos, hätten über der meterhohen Siebzigzeilenpartitur Augen, Ohren, Hände noch hinzuwachsen müssen.

Vergessen, verweht der melancholische Zauberklang der stillen „*Dialoghi per Violoncello e orchestra*“ von Dallapiccola, die im Mittelfeld des mit Schönbachs Farbklangen und Lidholms Orchestermutenzen grell umstellten ersten Teils des Programms in deutscher Erstaufführung aufklangen. Meditationen, über Alban Bergs Melancholie in dünne Höhenluft gelangt, vom Saal kaum mitverfolgt und beklemmend schwach bedankt. An der Spannkraft des Solisten Gaspar Cassadó hatte es nicht gefehlt. Die Innenspannung des aus einer chromatisch dichten Zwölfton-Spiegelreihe zu fünf Episoden aufwachsenden Werkes ist dem Solisten, dem diese 1959/1960 in New York geschriebenen Dialoghi seines ebenfalls Wahlflorentiner Komponistenfreundes zugeeignet sind, keinesfalls fremd. Befremdlich wirkt offenbar aber der Geist der Stille, wo ringsum das Laute auftrumpfend hochgespielt wird. Nicht nur die bis auf Lidholm anwesenden Komponisten konnten dies — so oder so — registrieren. Wird das März-Programm dieser Zeitreihe mit kammerkonzertanten Novitäten tiefer loten?

Heinrich Lindlar

Oratorium von Fritz Büchtger

Hannover

Im Rahmen der Veranstaltungen der „Musikalischen Jugend“ führte Fritz Büchtger mit seinem Münchener Kammerensemble sein „*Weihnachtsoratorium*“ auf. Die fünf konzentriert gearbeiteten, mit dem bescheidensten Aufgebot chorischer und instrumentaler Mittel auskommenden Teile dieses Kammeroratoriums (Verkündigung — Maria — Die Geburt — Drei Könige — Simeon) dauern kaum eine Stunde. Was aber lebt und webt auf knappstem Raum in dieser dem Wortklang dienenden Musik!

Büchtger versteht es, mit den raffiniert beherrschten Gesetzen der Zwölfton-Reihentechnik und deren kontrapunktischen Künsten eine deklamatorisch-lineare Musik zu schreiben, die sangbar ist, wenn sie auch chromatisch noch so verzwickert erscheint. Er spürt dem geistigen Gehalt des geistlichen Textes mit feinstem, sich gelegentlich dem Impressionismus näherndem Klangsinn nach. Büchtgers schmuckloses Instrumentalgewand um den Vokalklang erzielt mehr Ausdrucksspannung, als manche anderen modernen Komponisten mit dem größten, virtuosesten Orchesterapparat erreichen. Die barocke, puritanisch-strenge Polyphonie der Heinrich Schütz'schen Weihnachtshistorie scheint mit dem Werk Büchtgers eine moderne, aus verwandten geistigen Voraussetzungen geschaffene Nachfolge gefunden zu haben. Der Ensemblegeist der Ausführenden, der sich an einem so tief verinnerlichten, religiös empfundenen Werk wahrhaft entzündete, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. Die Bemühung um dieses interessante, zu neuer Andacht aufrufende Weihnachtsoratorium lohnt sich, es verdient Verbreitung durch solche Chorleiter, denen darum zu tun ist, der Kirche neue musikalische Ausdrucksformen zu erschließen.

Erich Limmert

Ein Dirigent mit Zukunft

Bensheim

Das Pfalzorchester Ludwigshafen hat seinen neuen Dirigenten der Öffentlichkeit vorgestellt. Die ersten Konzerte waren ein schöner Erfolg. In Bensheim, bei der vorbildlich arbeitenden Goethe-Gesellschaft, gab es ein anregendes und überzeugendes Konzert: dritte „Leonore“, erstes Chopin-Konzert mit der jungen, technisch sehr guten Leipzigerin Annerose Schmidt und Hindemiths „*Mathis*“-Symphonie. Nachdem Otmar Suitner an die Dresdner Staatsoper gegangen war, meldeten sich 110 Bewerber um seine Nachfolge. Der junge Leiter des Münchener Kammerorchesters, mit dem

er weithin bekanntgeworden war, Christoph Stepp, wurde gewählt. Er erwies sich auch vor dem großen Ensemble als ein ebenso temperamentvoller wie kluger Orchesterleiter. Überraschend sicher gestaltete er die anspruchsvollen Werke, und erstaunlich präzise wie prägnant klang das Orchester. Wir haben es wenigstens nie zuvor so plastisch und vehement spielen gehört. Offenkundig hat Stepp intensiv gearbeitet. Wenn das Orchester versteht, diesen jungen Dirigenten, dem eine Zukunft unschwer vorausgesagt werden kann, zu halten, dann geht es einer erfolgreichen Ära entgegen. Sehr zu begrüßen ist auch die Tatsache, daß viele junge Orchestermusiker hinzugezogen wurden, mit denen ein munteres Spiel leichter möglich zu sein scheint. Jedenfalls kann man Hindemiths Symphonie nicht oft so geschlossen und kraftvoll interpretiert hören wie hier. Mit Recht war die Begeisterung des Publikums groß.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Festliche Klänge

Herford

Gewiß sind zehn Jahre Orchestergeschichte, wie sie die Nordwestdeutsche Philharmonie aufzuweisen hat, noch nichts Imponierendes. Aber der Aufwand an Arbeit, Opfersinn, Idealismus, der hier zur Gründung und zur Entwicklung bis zum derzeitigen Leistungsstand dieses Orchesters geführt hat, dürfte als rühmenswürdige Ausnahme dastehen. Ein Blick in die ausgezeichnet redigierte Festschrift läßt erstaunen über die große Zahl der bis ins Ausland reichenden Konzertreisen und deren Erfolg. Eine große Reihe prominenter Dirigenten, so Eugen Pabst, Ljubomir Romansky, Rolf Agop, Hermann Scherchen, Wilhelm Schüchter, Kurt Brass haben vor diesem Orchester gestanden, größer noch ist die Zahl der mit diesem Orchester verbundenen leuchtenden Solisten-Namen. Im ersten der beiden Festkonzerte brachte der jetzige Chefdirigent Kurt Brass Beethovens „Missa solemnis“ zu einer prachtvollen Aufführung. Claire Faßbender-Lutz, Katja Fischer-Doppelstein, Tom Brand und Günter Wilhelms, an der Orgel Wilhelm Schwieters und der von Brass selber einstudierte imponierend große Chor verliehen dieser Aufführung wirklichen Festcharakter. Besser konnte das Orchester seine Fähigkeiten im zweiten Festkonzert zur Wirkung bringen. Wilhelm Schüchter, durch jahrelange Arbeit mit diesem Orchester bestens vertraut, wurde Mozarts Jupitersymphonie vollauf gerecht. Der langjährige, bestbewährte Konzertmeister Ulrich Blecher spielte Bachs Violinkonzert in

E-Dur untadelig. Als krönenden Beschluß formte dann Schüchter die gewaltigen Klangmassen von Bruckners neunter Symphonie wie alle zarten Lyrismen stilsicher aus. Bevölkerung und Behörden eines weiten Umkreises von Herford nahmen an dieser Zehnjahresfeier lebhaften Anteil und bewiesen damit augenfällig die Bedeutung dieses Orchesters für Nordwestdeutschland.

Erwin W. Josewski

Eine Sinfonie von Rang

Stralsund, Greifswald

Wilhelm Schleuning brachte in Stralsund und Greifswald an zwei Abenden als modernes Werk die Sinfonie op. 19 der Hamburger Komponistin Ilse Fromm-Michaels. Das Werk entstand vor ungefähr 20 Jahren, hat von seiner Frische nichts eingebüßt und ist Dokument einer schöpferischen Musikerin von Rang. Seine Vierteiligkeit wird in einem einzigen Satze zusammengefaßt und durch ein einheitlich beibehaltenes thematisches Material bestimmt. Diese Ökonomie gegenüber der grundlegenden Eingebung in Verbindung mit den beträchtlichen Kräften strömender wie disziplinierter Phantasie läßt nun das melodische Motto in immer neuen rhythmischen Veränderungen erscheinen, und zwar in einem beständigen und stets überzeugenden Ausdruckswechsel. Das aber setzt eine handwerkliche Geschicklichkeit voraus, die durchaus das Prädikat des Meisterlichen verdient. Die Klarheit und Eindringlichkeit einer kontrapunktischen Schreibweise führte hier auch zu einem echten architektonischen Aufbau im Gesamten, ohne die gefühlsmäßigen Werte zu vernachlässigen. Innerlichkeit und musikantischer Schwung ergänzen sich, und der geistige Anspruch bleibt allerorten spürbar. Die Wiedergabe dieser komplizierten Partitur wurde allen Forderungen gerecht. Der Dirigent hatte sie auch von ihrem spezifischen Klangcharakter her mit aller Hellhörigkeit erfaßt, und sein Orchester bewährte sich als Ausdruckskörper voll ungemein beweglicher Differenzierung, so daß ein nachhaltiger Erfolg zustande kam, für den sich die anwesende Komponistin bedanken konnte.

Frank Wohlfahrt

Helsinki-Sinfoniker

Bad Godesberg

Auf der Rückreise aus der Schweiz berührten die Helsinki-Sinfoniker jetzt erstmals Deutschland mit einem Gastkonzert in der Diplomatenstadt Bad Godesberg. Mehr noch als für seine letzte, siebente Sinfonie braucht Sibelius für seinen frühen Lemminkäinen-Zyklus eine Heerschau an tie-

fen Streicher- und Blechbläser-Chören. Die Ecksätze dieses um die Jahrhundertwende abgeschlossenen vierteiligen Mammutzyklus' galten lange als verschollen. 1954 erst gab Sibelius auch ihre Drucklegung frei. Das düstere Schwanenlied und der Todesgesang Lemminkäinens stehen nun flankiert von zwei lichter Sätzen auf die Ausfahrt des Helden zur Jungfraueninsel und die Heimfahrt in die verklärten Gefilde der Kindheit. Wie in seinen späteren Sinfonien läßt Sibelius hier schon die orchestralen Ströme aus Splittermotiven und Teilthemen zu einem anschwellenden Ganzen zusammenschießen. Selbst Kullervos Klage, das Finale aus seinem gleichnamigen Oratorium auf Runen des Kalevala-Epos, verharrt bei diesem vegetativen Schuß-um-Schuß-Vorgang des kompositorischen Prozesses.

Auch Yrjö Kilpinen, Finnlands Schubert, verfährt so. Seine Faktur zeigt sich durchaus girlandig reihend, additiv, nicht aufschließend oder aufspaltend. Auch wenn er seine knapperen Liedgebilde wachsend einer Gestaltkontrolle unterwarf. Für seine Fjeldlieder etwa, aus denen Matti Lehtinen mit lyrisch baritonalem Herzton vortrug, vom zurückgenommenen Orchesterpotential in leichten Wellengängen überflutet. Behutsam überflutet, wie der sensitiven Hand des Dirigenten Tauno Hainikainen zugesprochen werden muß.

Um wieviel mehr wiederum als Kilpinen schon dem Klangrausch des Erzvaters der finnischen Musik, Sibelius, entriet, erweist Einojuhani Rautavaara in dritter Generation. Das Stilbeispiel: „A Requiem in Our Time“, vier-Sätze von je etwa vier Minuten Aufführungsdauer, für vier Waldhörner und Trompeten, drei Posaunen, Baritonhorn und Baßtuba nebst Schlagwerk ausgesetzt. Die Satztitle lehnen sich liturgischen Bezeichnungen an. Doch steht das Werk der Liturgie so fern wie etwa Martinůs „Field Mass“ auch. Wie die Feldmesse des Tschechen ist die Totenmesse des Finnen wohl aber von choralischen und folkloristischen Strukturelementen durchsetzt. Der antiphonale Aufbau des „Credo et dubito“ zerfetzt in Mussorgsky-Manier mit gestopfter Trompete Choralstücke und läßt diesem parodierenden Vorbeter das raunende, weichgetönte Hörner-Posaunen-Tutti der Gemeinde folgen. Rautavaara, heute 32, Archivar der Helsinki-Sinfoniker, hat in den USA studiert. Seine Studien bei Wladimir Vogel in Ascona und bei Frank Martin in Köln haben ebenfalls ihre Klangspuren hinterlassen. Eine Hoffnung für das junge Finnland.

Von dem internationalen Parkett in Bad Godesberg verblüffend ausgiebig mit Beifall bedacht. Oder galt er mehr der virtuosens Leistung bei Bläsern und Schlagwerkern? Ihre elementarische Klangkraft war in den sinfonischen Dichtungen schon bewußt geworden. Nicht weniger wie die der orgelnden Violoncello- und Contrabaß-Chöre auch. Dreimal schwarze Schermit finnische Musik. Eine bewegende Begegnung.

Heinrich Lindlar

BALLETT

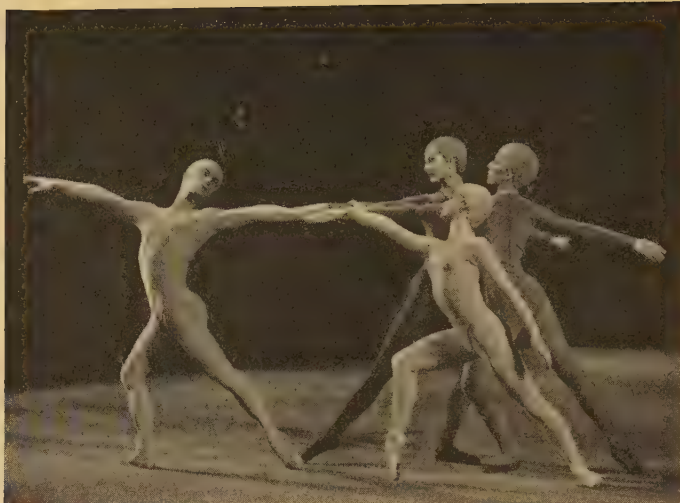
Milloss-Ballette

Strawinsky, Schönberg, Petrassi, Milhaud

Köln

Dichte, Verknüpfung, Kontrapunktik, interdimensionale Verspannung, optisch-akustisches Doppel, das sind einige der Termini der Ballettkünste, die Milloss auch für jedes der vier Werke seines zweiten Programms demonstrierte. Auch diesmal verzichtete er nicht auf Strawinsky. Wie letztthin die Sinfonie in drei Sätzen, so war es diesmal das Konzert für Klavier und Bläser, das Milloss zu choreographischer Komposition reizte. „Les diables blancs“ hieß seine Vision und Version zunächst. Sie filterte sich zu einer Séance mit „13 Stühlen“, einem Spiel für ein Hauptpaar und sechs Solistenpaare, wobei weiße Lackstühlen die Figurationen umstehen oder interpunktieren. Eine Idee, die als ironischer Kontrast zu dem konzertanten Löwengriff der Strawinsky-Partitur gedacht war, eher aber neckisch wirkte. Auf das Ballett pur ein Ballet d'action, auf die vorsichtig gestellte Chambre de la danse à la Strawinsky 1924 das kraftvoll und farbig geführte Tanzgleichnis „Bildnis des Don Quichote“ von Milloss-Petrassi. Im Ursprung eine Konzeption des Choreographen, vom Komponisten 1945 mit pro- und epilogischen, intermettierenden und knapp illustrierenden Klangformungen versehen. Der seltene Fall einer Kooperation, wie er zu den Grundforderungen der Ballett-Charta Milloss gehört. Glückhaft gelöst, der Breiterfolg unseres Quadrupelprogramms.

Die zweite Uraufführung des Abends: choreographische Variationen zu Schönbergs Orchestervariationen opus 31 aus 1928. Hochexpressive Zwölftonmusik, die erste, an die sich der Wiener (Berliner) für großes Orchester heranwagte. Glühende Klangpartikel, tiefleidende Bekenntnis-musik auf das Urbild B-a-c-h. Was, wenn nicht Milloss' inbrünstiger, bohrender Hang zum Durchröntgen musikalischer Mikrostrukturen,



Schönbergs „Prisma“
in Hannover Foto: Julius

hätte ihn bestimmen können, diese Musik umzu-denken, neu zu denken. Aus Klang und Rhythmus in seiner vertracktesten Verflechtung eine Instrumentation vieldimensionaler raum-zeitlicher Entfaltung zu schaffen, mußte ihm die äußerste Konsequenz am Beispiel Schönbergs zukommen. Hat er sie zwingend zu lösen vermocht? Auch beim zweiten Durchsehen blieben von der vierten, fünften Variation an zu viele Konstellationen kaum noch aufnehmbar, weil im Ablauf einmal zu eng (was Schönberg angeht) und zum andern zu kanonisch (was Milloss betrifft).

Schließlich die Ausgrabung des seit den Tagen des Schwedischen Balletts verschollenen afro-amerikanischen Tanzdramas „*L'homme et son désir*“ von Claudel-Milhaud. Was Jean Börlin bei der Pariser Uraufführung 1921 an expressionistischen Kraftheiten wagte, wurde durch Milloss' Neufassung disziplinierter, kaum aber gewinnender neu gestellt. Claudels Pandämonium und Milhauds Brunst-Maskerade sind beiden Autoren bald danach, für „Christoph Colombe“, überzeugender gelungen. *Heinrich Lindlar*

Der getanzte Schönberg

Hannover

Die fünf Orchesterstücke von *Arnold Schönberg* aus dem Jahre 1909, denen Yvonne Georgi ihren „Choreographischen Satz“ unter dem Titel „Prisma“ im Ballettabend des Landestheaters zugrunde legte, sind Klangimpressionen von großer instrumentaler Ausdrucksdichte. Aber entziehen sie sich nicht der choreographischen Ausdeutung?

Auch die für Kammerorchester bearbeitete Fassung dieser Stücke ließ erkennen, daß die Kompositionen reine Klangfarbenmusik darstellen, deren „abstrakter“ Sinngehalt nicht „realistisch“ zu deuten ist. Die Choreographie vermittelte ein poetisches, nachdenkliches Kaleidoskop der Stücke und setzte den Stimmungsgehalt des polyphonen Orchestergewebes in immer wieder neue „magische Quadrate“ des Tanzes um. Die zwielichtige Bühne mit dem Farbschimmer des von *Rudolf Schulz* konstruierten abstrakten Bildhintergrundes, die gedeckten Farben der Trikots in Blau, Violett, Schwarz, Gelb, Grau und die visionär entfalteten Tanzbilder ließen sogar gewichtige Zusammenhänge zwischen der erregenden Musik und der Choreographie fühlen. Der dämonische Bann, der über diesen Stücken liegt, kam jedenfalls in den Wechselspielen der choreographischen „Instrumentation“ ungemein fesselnd zur Geltung. *Gisela Rodow*, *Wolfgang Winter*, *Irmgard Rother*, *Iwa Slateff*, *Horst Krause*, *Helga Niewerth*, sie alle schufen markante Akzentverschiebungen, Überlagerungen und Überschneidungen des Ausdrucks, denen sich die anderen Tänzerinnen und Tänzer mit präzisiertem Ensemblegeist anpaßten.

In *Yvonne Georgis* Choreographie zu den „Variationen“ über ein Thema von *Frank Bridge* für Streichorchester von *Benjamin Britten* gelang die Introduktion mit der suchenden, abwartenden Haltung der Paare auf den Einsatz des Themas und dessen tänzerische Ausdeutung sehr

Forests „Tai Yang erwacht“ in Berlin
Foto: Schöne



gut. Stilvoll der Musik nacherlebt schien uns auch die Einführung der Gestalt der Annemarie Herrmann, die die Paare der Variationen trennte, um sie dem gesammelten Einsatz der Fuge gefügig zu machen und die krönende Architektur des Finales vorzubereiten. Die lyrisch-dramatische Vielfalt der an Gegensätzen so reichen Variationen, Humor und Ironie, die in manchen Stücken liegen, all dies hätte man sich allerdings tänzerisch anschaulicher, energischer, brillanter herauskristallisiert denken können. Die bestechende Virtuosität, Anmut und Leichtigkeit, wie sie die Musik ausstrahlt, erreichten vor allen anderen Jutta Giesecke und Klaus Zimmermann in ihrem Pas de deux.

Pantomimisches Zwischenspiel: Prokofieffs musikalischen Märchen „Peter und der Wolf“ im verspielten, buntscheckigen Bühnenbild von Schulz. Die Choreographin hielt sich hier ganz an das anschauliche instrumentale Illustrieren und Kommentieren der heiteren und lehrreichen Fabel. In dieser vergnüglichen Aufführung mit Reinhard Lehmann als Vorleser überraschte die hübsche Anlage der Tierrollen (Ingrid Laskis Vogel, Gisela Wattenbergs Ente, Helga Eberts Katze). Horst Krause lockerte die furchterregenden Züge des Wolfs parodistisch auf, und Bernhard Weiss war der Rolle des Peter ein hurtig-behender, ja, akrobatischer Ausdeuter.

Das Ballett „Der Strohhut“, frei nach Labiche von Yvonne Georgi mit der witzigen, leichtwiegenden Musik von Jacques Ibert ist keine „Komödie“, sondern eine billige Farce, eine Seifenblase, dramaturgisch gesehen eine Operette ohne Pointe. Der große Aufwand an Besetzung und

Ausstattung lohnte sich nicht. Wolfgang Trommer, der Dirigent, musizierte mit dem Opernhausorchester mit leichter Hand die französischen Nichtigkeiten Iberts, war aber auch den anderen Werken ein stilgerechter Interpret.

Erich Limmert

MUSIKSTÄDTE

Impressionen

Kassel

In einem Sinfoniekonzert des Staatstheaters dirigierte Hermann Scherchen als Gast Werke von Reger und Mahler. Für den historisch denkenden Hörer war es überraschend, festzustellen, daß der jüngere Max Reger, von dem „An die Hoffnung“ für Altsolo (Margarete Ast) und Orchester und der „Symphonische Prolog zu einer Tragödie“ erklangen, zwar eine kraftvolle und ausdrucksstarke Musik geschrieben hat, aber doch in Diktion und Expression unüberhörbar an Wagner, Brahms und Beethoven gebunden bleibt, während die zwanzig Jahre ältere erste Sinfonie Gustav Mahlers in ihrer linearen Klarheit, in durchsichtiger Instrumentation und formaler Eigenart weit auf das 20. Jahrhundert vorausweist. Scherchen ließ das durch Paul Schmitz zielstrebig weiter verjüngte Orchester über sich hinauswachsen und bot beispielhafte Aufführungen.

Der erste Ballettabend, mit dem der neuverpflichtete Ballettmeister Robert Mayer sein vervollständigtes Ensemble vorstellte, kulminierte in Hermann Reutters „Notturmo Montmartre“ auf ein Libretto von Mayer. Die in vier Bildern ablaufende seltsam irreale Handlung um den unheimlichen maskierten Fremden und das ihn liebende und durch ihn sterbende Mädchen gewann

durch den kraftvoll-makabren Lothar Kirst und die anmutige Marianne Lee sowie die erfreulich gestalteten Nebenrollen die Realität eines Alptraums, für den Ekkehard Grübler, mit abstrahierenden Elementen und Lichtwirkungen arbeitend, einen vollendet angemessenen Rahmen geschaffen hatte. Willi Kraus hob das tänzerisch-vitale Element der Musik hervor, ohne ihre klare Gliederung zu vernachlässigen.

Zur Eröffnung des neugegründeten Studios für Alte Musik hatte sich die Musikakademie mit dem Amerika-Haus und dem Städtischen Kulturamt zusammengetan, um Rolf Kirkpatrick zu gewinnen. Kirkpatrick, der als Künstler und Wissenschaftler bekannte Amerikaner, ließ dieses Konzert zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges werden. In einem Programm, das von Cabezon und Byrd bis zu Bach und Scarlatti reichte, bewies er seine hinlänglich gerühmte technische Meisterschaft und seine vitale Musikalität, die jedes Werk aus dem Empfinden seiner Zeit zu erfassen, dabei aber blutleeren Akademismus zu vermeiden weiß, ohne andererseits den Geist des stilistisch Vertretbaren zu verletzen.

Als Gast der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit und des Studios für Neue Musik der Musikakademie berichtete Heinz Freudenthal über elektronische Musik in Israel. Leiter des kürzlich gegründeten Studios für elektronische Musik in Tel Aviv ist Joseph Tal. Tal ist der Meinung, daß die elektronische Musik die traditionelle nicht aufhebe, sondern daß eine Synthese aller vorhandenen Musik möglich und erstrebenswert sei. Seine ersten elektronischen Werke sind nach seinen eigenen Worten „elektronische Gebrauchsmusik“. In ihnen erzeugen traditionelle Kompositionsverfahren traditionelle Wirkungen, transponieren diese aber in den Bereich des elektronischen, d. h. durch Frequenzgeneratoren erzeugten Klanges. Als derart „angewandter“ Musik fehlt der Elektronik, die zu einem ungewöhnlichen Instrumentarium domestiziert erscheint, das erregend Neue, da ja die ungeahnten Möglichkeiten der Klangherstellung kaum genutzt werden. Als sympathischer Anwalt seines Landes vermochte sich der Redner neue Freunde zu erwerben, die durch ihn vorgetragene Musik überzeugte dagegen nicht.

Wilfried Brennecke

Aus dem Musikleben

Baden-Baden

Das erste der sechs von Carl August Vogt geplanten Zykluskonzerte vermittelte einen plastischen Eindruck von Henryk Szeryns Geigenkul-

tur. Der Dirigent umrahmte eindrucksvoll das hervorragend interpretierte Beethoven-Konzert mit der großen Fuge und der vierten Sinfonie. Das Zagreber Streichquartett stellte sich erfolgreich mit Boccherini, Schubert und Josip Slavenski vor. Die hervorragende Vortragskunst des Bassisten Kenneth Spencer bewährte sich an Beethoven-, Schubert- und Brahms-Liedern sowie an russisch, englisch und hebräisch gesungenen Volksliedern, ferner bei Negro-Spirituals. Neben der Urkraft der slawischen „Dubinushka“ wirkte besonders das hebräische Lied „Havah Nagila“ suggestiv-beschwörend nach. Die folkloristische Eigenart jeder Liedgruppe kam hervorragend zur Geltung. Josef Schelb bot neben bedeutsamer eigener Kammermusik mit seiner Gattin seine Rilke-Lieder von 1929 sowie zwei farbige Dauthendey-Vertonungen neben einem chinesischen Text. Man erlebte einen fesselnden Querschnitt durch das Schaffen des badischen Komponisten. Die neue Orgel der Pauluskirche erklang unter den Meisterhänden Martin Günther Förstermanns, dessen Phantasie über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ besondere Beachtung erlangte.

Friedrich Baser

Schönberg und Strauss

Oberhausen

Zwei Bearbeitungen verkörperten Glanz und Problematik des musikalischen „Aus Alt mach' Neu“. Im ersten Hauptkonzert erlebte man Arnold Schönbergs in Amerika längst populäre Orchesterfassung des g - Moll - Klavierquartetts op. 25 von Johannes Brahms. In der Oper hatte Glucks „Iphigenie auf Tauris“ Premiere, und zwar in jener Bearbeitung, die der junge Richard Strauss, begeistert von Glucks dramatischer Kunst, um die Jahrhundertwende schuf. — Schönbergs Orchesterfassung, die erst kürzlich in Frankfurt ihre europäische Erstaufführung erlebte, ist Instrumentation und Interpretation zugleich. Durch die musikantische, recht sichere Wiedergabe bewies Karl Köhler, daß auch ein durchschnittliches Orchester den großen Anforderungen einer so heiklen Übertragung gewachsen sein kann. — Problematischer war die Opernpremiere. Sie zeigte im Grunde, daß Gluck auch ohne Bearbeitung lebendig zu wirken vermöchte. Strauss stellte nur wenig um, setzte einige instrumentale Glanzlichter und komponierte stilistisch kaum vertretbare „Übergänge“. Seine Tendenz war offenbar, die Gestalt der taurischen Iphigenie im modernen Sinne zu psychologisieren. Gegenüber solchen Verzeichnungen setzte sich in der Ober-

hausener Inszenierung von Walter Jockisch der ältere Meister überzeugend durch: seine Prägnanz bei der Schilderung kontrastierender Welten, sein feines Empfinden für die Ausdrucksmöglichkeiten des Orchesterklanges, seine Kunst, psychologischen Zwiespalt musikalisch darzustellen. In der von Karl Köhler musikalisch betreuten Wiedergabe fesselte Ingrid Stegers Verkörperung der Titelpartie am stärksten. Klaus Kirchberg

Ballett, Oper, Konzert Kiel

Erfreulicherweise hat die Intendanz der ausgezeichneten, einfallsreichen, dem Zeitgenössischen gegenüber aufgeschlossenen Ballettmeisterin Elisabeth Elster zwei eigene Abende in der Spielzeit zugestanden. An deren erstem sah und hörte man Samuel Barbers großen Broadwayerfolg „Souvenirs de Paris“, Hermann Reutters „Notturno“ mit einer gut gearbeiteten expressionistischen Musik zu einer kalt-düsteren, symbolhaften Handlung und Richard Mohaupt's quicklebendige, ironisierende „Gaunerstreiche der Courage“. Solisten und Tanzgruppe leisteten Hervorragendes, das Orchester tat das seine unter der umsichtigen Leitung von Karl Heinz Strasser, so daß — trotz dreier „moderner“ Werke — der Abend zu einem bedeutenden Publikumserfolg wurde.

Beim Hören von Verdis „Othello“ steht man jedesmal wieder in tiefer Ergriffenheit vor dem Wunder, daß ein Siebzigjähriger ein solch vollkommenes, im Stil gegenüber dem früher Geschaffenen gewandeltes Werk schaffen konnte. Vor allem dann, wenn zu einer eindrucksvollen Inszenierung (Erich Bormann), die sich innerhalb treffender, farbengesättigter Bühnenbilder (Rolf Christiansen) vollzieht, die schönen Stimmen treten, die auch für dieses Alterswerk des großen Belcantokomponisten von Bedeutung sind. Hervorragend waren vor allem: Leonore Kirschstein (Desdemona), Herbert Doussant (Othello) und Martin Elsholz (Jago). — Offenbach's unverwundliche klassische Buffo-Oper „Orpheus in der Unterwelt“ rundete das erfreulich lebendige Geschehen im Spielplan ab. Sie war sehr vergnüglich von Günter Roth inszeniert, durch Philipp Blessing hübsch bebildert, in der Choreographie von Elisabeth Elster lustig getanzt und von Karl Eckert beschwingt dirigiert.

Niklaus Aeschbacher hat für die vom rührigen „Verein der Musikfreunde“ getragenen Symphoniekonzerte gute, vor allem stilvolle Programme gemacht, bei denen er den gewohnten

Trott meidet, selten Gehörtes bringt und sich auch nicht vor solchen neueren und neuen Werken scheut, die sich noch nicht allgemein „durchgesetzt“ haben. Bisher hörte man in dieser Spielzeit Wimbergers „Figuren und Phantasien“, die den Abonnenten das Hören nicht leicht machten, aber achtungsvoll von ihnen gewürdigt wurden, ebenso wie Hindemiths 1925 geschriebenes „Konzert für Orchester“. Kodály's lustig bramarbasierende „Harry-Janos-Suite“ und (zum 100. Geburtstag) Mahlers Frühwerk „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (Hermann Prey) führten rückwärts zur selten gehörten dramatischen Ouvertüre „Liebe“ von Dvořák. Schumanns wurde mit der zweiten Symphonie und dem von Helmut Roloff gespielten a-Moll-Konzert gedacht. Von den allzu vielen Gastkonzerten sei an einen Abend erinnert, an dem der vom immer noch rüstigen, vitalen, auswendig leitenden Rudolf Mauersberger geführte Dresdner Kreuzchor in vollendeter Weise großangelegte Werke von de Kerle, Calvisius, Schütz, Bach und dem so früh verstorbenen Günther Raphael sang, durch welche die Hörer in vielfältige tiefe Ergriffenheit versetzt wurden.

Edgar Rabsch

Zwischenbilanz

Berlin

Die Philharmonischen Konzerte brachten schon vom Programmaufbau her allerlei Markantes. Mit einem russischen Abend zeigte Lovro von Matačić, daß man durchaus Unkonventionelles anbieten kann, wenn man versteht, es geistig auszufüllen; seine Vortragsfolge enthielt die hierzulande jedenfalls während der letzten Dezennien kaum mehr gespielte symphonische Dichtung „Tamara“ von Balakirew, die erste Symphonie von Schostakowitsch (nach wie vor das beste Opus dieses Komponisten) und als Mittelstück Prokofieffs reizvolles erstes Violinkonzert, von der rumänischen Geigerin Lola Bobesco ebenso temperamentvoll wie musikalisch feinführend vorgetragen. — Herbert von Karajan kam uns mit einer recht lebendigen Wiedergabe von Haydns „Schöpfung“ (Berliner Motettenchor und Rias-Kammerchor; Solisten: Wilma Lipp, Anton Dermota und Franz Crass). Eine Rarität von ganz besonderer Art aber war die Darbietung der dramatischen Legende „Faust's Verdammung“ von Hector Berlioz durch André Cluytens, den St.-Hedwigs-Kathedralkhor sowie die Solisten Stefania Woytowicz, Anton Dermota, Gustav Neidlinger und Thomas Stewart; trotz mancher Ungleichheiten im kompositorischen Wert ist dieses Opus (ohne es dauernd an der Goetheschen Konzeption messen



Beethovens „Fidelio“ in Mailand
Birgit Nilsson · Jon Vickers

Foto: Piccagliani



Verdis „Don Carlos“ in Mailand
Boris Christoff · Antonietta Stella

Foto: Piccagliani

zu wollen) als Ganzes doch so bedeutsam, daß es in Deutschland weit öfter zu Gehör kommen sollte, als dies gemeinhin geschieht. — Die bemerkenswerteste Novität war die von Gustav König dirigierte siebente Symphonie von Karl Amadeus Hartmann: wiederum zweiteilig, aber trotz des gewohnten großen Wurfes etwas enttäuschend, weil sich diesmal das Ganze allzusehr in eine lärmend unverbindliche, thematisch wenig prägnante Verve verliert, ohne daß hierfür das Gegengewicht eines wirklich ausgeführten langsamen Satzes bestünde.

Werner Bollert

BLICK AUF DAS AUSLAND

Italien: Von der Scala

Mailand

Mit „Poliuto“ von Gaetano Donizetti wurde in äußerst prunkvollem Rahmen die neue Opernsaison in der Scala eröffnet. Die Wahl dieser Oper, die zu den weniger bekannten des Meisters gehört, geht zurück auf eine „Donizetti-Renaissance“, die im Laufe der letzten Jahre unter anderem durch die Aufführungen von „Anna Bolena“, „Maria di Rohan“ und einer Gruppe reizender komischer Opern ein neues Licht auf den großen Opernkomponisten von Bergamo geworfen hat. Der Librettist Cammarano hat die Handlung ziemlich frei nach dem Drama „Polyeucte“ von Corneille gestaltet: sein „Poliuto“ ist nichts anderes als die Geschichte einer unglücklichen Ehe zur Zeit der Christenverfolgung im 3. Jahrhundert, die Geschichte von Paolina und Poliuto, die schließlich im Tode durch ein neues Band der Liebe vereint werden. Dieser „Poliuto“, der mit wärmstem Interesse aufgenommen wurde, gestaltete sich zu einem persönlichen Triumph für Maria Callas, die nach fast zweijähriger Abwesenheit an die Scala zurückgekehrt war. In der Partie der Paolina gab sie erneut eine Probe ihrer großartigen dramatischen Begabung, und ihre Stimme schien hier sogar die Reinheit und den strahlenden Schmelz ihrer goldenen Jahre zurückgewonnen zu haben. Neben ihr Franco Corelli in der Titelpartie, Ettore Bastianini als Severo, ferner Nicola Zaccaria, Piero de Palma und Rinaldo Pellizzoni, die ebenfalls zum Erfolg der Aufführung beitrugen, während Antonio Votti als überlegener Dirigent diese schlichte und doch raffinierte Partitur zum Klingen brachte.

Verdis „Don Carlos“ wurde dagegen eine große Enttäuschung; denn es war eine vollkommen äußerliche und konventionelle Aufführung mit

mehr oder weniger ungeeigneten Sängern wie Antonietta Stella und Flaviano Labò, die vielleicht in der Lage sind, einen guten Puccini-Stil zu singen, aber hier durchaus fehl am Platze waren, oder mit Interpreten wie Boris Christoff, Nicolai Ghiaurov, Giulietta Simionato, deren große künstlerische Fähigkeiten hier durch die Schuld einer unzulänglichen Leitung (Gabriele Santini) und einer auf Äußerlichkeiten gerichteten Bewegungsregie sozusagen ins Leere gingen.

Als Ersatz dafür brachte uns die nächste Aufführung, Beethovens „Fidelio“, wieder in eine Atmosphäre von höchstem künstlerischem Niveau: in der Tat haben die Leitung Herbert von Karajan, die Regie Paul Hagers und die in ihrer Schlichtheit und Wesenhaftigkeit außerordentlich wirksamen Bühnenbilder von Wilhelm Reinking dazu beigetragen, die grundlegende Abstraktion von Beethovens Ethik zu realisieren. Es war eine moderne Art „sacra rappresentazione“, in der Leonore, Florestan, Pizzaro und Fernando wie symbolhafte Verkörperungen der Liebe, der Freiheit, der Tyrannei und der Gerechtigkeit agierten. Franz Crass, Hans Hotter, Jon Vickers, Birgit Nilsson, Wilma Lipp, Gottlob Frick und Gerhard Unger trugen als ausgezeichnete Solisten zu dem glänzenden Erfolg der Aufführung bei. Giovanni Carli Ballola

Festliche Musik in Umbrien Perugia

Die bei dem umbrischen Musikfest aufgeführten, meist selten zu hörenden Kirchenmusiken schafften immer wieder von neuem eine besondere Atmosphäre. Die „Missa solemnis“ von Luigi Cherubini unter George Szell mit dem Chor der RTF aus Paris und dem Orchester des Maggio Musicale Fiorentino bildete den Auftakt. Unter Marcel Couraud erklangen „Les Béatitudes“ von César Franck. Das Symphonieorchester FOK sowie der Akademische Chor, beide aus Prag, legten in vier Konzerten Proben ihrer eminent musikantischen, disziplinierten und aufs feinste vorbereiteten Kunst ab. Der tschechische Teil des Programms umfaßte die „Legende der heiligen Zita“ von Ostrčil, das „Te Deum“ von Dvořák und neben dem wundervollen „Amarus“ die großartige „Glagolitische Messe“ von Janáček. Die Krönung der tschechischen Aufführungen war die neunte Sinfonie von Beethoven in dem riesigen, mystischen Dom San Domenico in der uralten umbrischen Stadt Città di Castello. Selten hat man eine so wundervoll ausgeglichene, inspirierte Aufführung

wie diese unter Vaclav Neumann gehört. Einen Teil der Konzerte dirigierte Vaclav Smatacek. Er hatte das Glück, daß ihm wesentlich bessere Solisten als seinem Kollegen zur Verfügung standen. Sie konnten sich allerdings nicht messen mit Agnes Giebel, Marga Höffgen, Kurt Equiluz, Hermann Prey und Frederick Guthrie, deren hohes Können sich mit dem des Wiener Kammerchores unter Hans Gillesberger einte, um Werke von Bach und Haydn in beglückender Weise zu interpretieren.

Musikhistorisch interessant war die Aufführung von frühmittelalterlichen Laudi und Hymnen zu Ehren der Siebenhundertjahrfeier der „Disciplinati“, einer in Umbrien gegründeten freien Büber- und Bruderschaft, die singend, predigend und später mit sakralen Aufführungen als Flagellanten zuerst durch Umbrien und später durch ganz Europa zogen. In die gleiche musikgeschichtlich aufschlußreiche Linie gehört das Konzert des israelischen Kammerchores „Rinat“ aus Tel Aviv, der unter Garry Bertini Gesänge auf biblische Texte und solche mehr folkloristischen Charakters a cappella darbot, die stark an slawisches Melos gemahnten. Die künstlerisch fein ausgewogene Leitung dieses Chores wurde sehr anerkannt. I. D. Ungerer

Frankreich: Novitäten

Paris

Beachtenswert ist die Aktivität der Opéra Comique seit Beginn der neuen Spielzeit, sowohl im Hinblick auf Repertoire-Aufführungen, von denen besonders die charmanten „Noces de Jeannette“ von Victor Massé hervorgehoben seien, als auch durch drei Premieren. Zunächst Dallapiccolas „Nachtflug“ in einer ausgezeichneten französischen Übersetzung von Jacques Bourgeois. Der Komponist hatte sich das Libretto selbst nach dem berühmten Werk von Saint-Exupéry geschrieben; aber bis jetzt kannte man es in Frankreich nur durch eine hervorragende Aufführung, die 1955 durch die Hamburger Staatsoper im Theater der Champs Elysées stattgefunden hatte. Das Werk kam jetzt in einer sehr lebendigen Inszenierung von Jean Mercure mit den ausgezeichneten Bühnenbildern von Douking heraus. Hervorragende Interpreten wie Denise Duval, Jacques Doucet, Cadion, Chesnel, dazu Chor und Orchester, meisterlich dirigiert von Georges Prêtre, der mit jeder Aufführung erneut seine außerordentlichen Fähigkeiten bestätigt. Als nächstes eine Oper in einem Akt, „Les Adieux“ von Marcel Landowski, der bereits durch seine Stücke „Le Rire de Nils Haleries“ und „Le

Fou" auf dem Gebiet des gegenwärtigen Musiktheaters viel beachtet wird. „Les Adieux“, wofür er wiederum selbst das Libretto schrieb, stellt ein Werk mit einer einzigen singenden und rezitierenden Person dar und beleuchtet die letzten Stunden und die Angst einer jungen Frau, die durch einen inneren Konflikt zum Tode getrieben wird. Landowskis musikalische Sprache wirkt diesmal romantisch und modern und erscheint stets außerordentlich klar. Jane Rodes gestaltete die Partie stimmlich und szenisch geradezu faszinierend und wurde stürmisch gefeiert. Am Pult: Louis de Froment, als Regisseur: Marcel Lamy, der Direktor der Opéra Comique. Schließlich noch ein Stück voll mediterraner Wärme und Heiterkeit: „La Locandiera“ von Thiriet. André Boll hat in der Tat das Libretto nach Goldonis Meisterwerk gestaltet, in dem die schöne Wirtin Mirandolina mit ihrer Anmut alle bezaubert, die sich ihr nähern. Thiriet läßt hier die melodischen Bögen weit ausschwingen, und der Charme des lebensprühenden und wohlklingenden Werkes begeisterte alle Hörer. Jacques Charon von der Comédie Française hatte für eine sehr beschwingte Inszenierung gesorgt, Levasseur für ein hübsches Bühnenbild. Von den Interpreten sei an erster Stelle die bezaubernde Franca Duval genannt, dazu Clavensy, Fleta, Giovanetti und Laffage. Am Pult des trefflichen Orchesters der Opéra Comique wiederum Georges Prêtre.

Jacques Feschotte

Ungarn: Ein großer Musiker Budapest

Die Musikfestwochen wurden als eine Huldigung für Ferenc Erkel veranstaltet. Musikwissenschaftliche Konferenz, Ausstellung, internationaler Gesangswettbewerb, ferner eine Reihe von Festopernvorstellungen und Festkonzerten haben das Andenken des vor 150 Jahren geborenen Musikers, der durch seine Tätigkeit das Musikleben der ungarischen Hauptstadt begründet hat, erneut bekräftigt.

Bei der musikwissenschaftlichen Konferenz beschäftigten sich György Kroó, János Maróthy, József Ujfalussy und der Verfasser dieser Zeilen mit den Fragen der Entwicklung der ungarischen Nationaloper im 19. Jahrhundert. Mehrere Diskussionsredner wiesen insbesondere auf die Analogien der russischen, polnischen und tschechischen Musikgeschichte hin. Die in der Nationalbibliothek Széchényi veranstaltete Gedenkausstellung spiegelte in Bildern, Noten, Briefen und anderen

Dokumenten die Vorgeschichte der ungarischen Oper und den Lebensweg Erkels.

Zu Ehren des Opernkomponisten und Operndirigenten Erkel veranstaltete das Budapester Opernhaus mit dem Erkel-Theater zusammen einen Festzyklus, in dessen Rahmen an zwölf Abenden Opern und Ballette ungarischer Komponisten aufgeführt wurden. Neben zwei Opern von Erkel wurden die drei Bühnenwerke von Bartók, die beiden Singspiele von Kodály, das Ballett „Csongor und Tünde“ von Leo Weiner, die „Faschingshochzeit“ von Eduard Poldini, eine lustige Oper und ein Tanzspiel von Ferenc Farkas, ein Ballett von Ferenc Szabó sowie Opern von Mihály Hajdu, Zoltán Horusitzky und Jenő Kenessey aufgeführt. Von den Vorstellungen des Festzyklus sei der Bartók-Abend unter János Ferencsik erwähnt.

An dem internationalen Gesangswettbewerb beteiligten sich mehr als 60 junge Sänger und Sängerinnen aus 13 Ländern. Die Jury hat die beiden ersten Preise Kira Isotowa (Sowjetunion) und Alfonz Barthá (Ungarn) zugesprochen.

Die Reihe der Festkonzerte wurde durch das von Erkel gegründete, auf eine 107jährige Vergangenheit zurückblickende Orchester der Budapester Philharmonischen Gesellschaft eröffnet. Unter der Leitung von János Ferencsik wurde je ein Werk vom Begründer sowie von Liszt, Kodály und Bartók aufgeführt. An den anderen Abenden musizierten das Staatliche Konzertorchester, das Ungarische Kammerorchester, die Tschechischen Philharmoniker unter Karel Ancerl, das Moskauer Kammerorchester unter Rudolf Barschai und das Ensemble „Virtuosi di Roma“. Das Vivaldi-Konzert unter Renato Fasano, im Programm und Erlebnis gleichfalls reich, bleibt besonders in Erinnerung.

Ferenc Bónis

England: Musik an der Themse London

Covent Garden bot zwei Zyklen von Wagners „Ring des Nibelungen“. In diesem Jahr sah man wieder einmal Rudolf Kempe am Pult; allgemein wurde seine Interpretation als die beste jemals von ihm in London gehörte bezeichnet. Kaum zu glauben, daß dies derselbe Dirigent war, der in Bayreuth so enttäuscht hatte. Er richtete sich ganz nach dem Orchester, und der typische Wagner-Klang kam voll zur Geltung. Das Covent Garden Orchester war fast unübertrefflich. Auf der Bühne dominierte Hans Hotter, den man noch nie so mitreißend und majestätisch erlebt hatte. Er ist

Bellinis „Nachtwandlerin“ in London
Joan Sutherland Foto: Rogers



wohl einer der größten Wotan-Darsteller unserer Tage. Großartig auch Birgit Nilsson, die im zweiten Zyklus die Brünnhilde sang. Mit ihnen begeisterten Frick und Uhde als Hagen und Gunther im zweiten Akt der „Götterdämmerung“. Im ersten Zyklus hörte man die amerikanische Sopranistin Margaret Harshaw als Brünnhilde. Gute Studien boten auch Gerhard Stolze als Mime, Amy Shuard als Sieglinde und Guttrune und David Ward als Fasolt und Hunding. Richard Holm war ein ausgezeichnete Loge, Otakar Kraus ein ebensolcher Alberich, und Ursula Boese überzeugte als Fricka und Waltraute.

Nach dem „Ring“ begann man mit den Proben zu Bellinis „La Sonnambula“. Diese Oper war seit 1911, als man sie mit der Tetrzzini hörte, nicht mehr in Covent Garden gegeben worden. Im Mittelpunkt stand Joan Sutherland, deren Darstellungen in „Lucia di Lammermoor“ und „I Puritani“ ihr weltweiten Ruhm gebracht hatten. Unglücklicherweise litt sie am ersten Abend an

einer bösen Erkältung. Doch sang sie trotzdem diese Oper noch um vieles besser als die meisten Sopranistinnen und konnte weitere Triumphe feiern. Ihr wahrhaft großartiges „Ah, non giunge“ riß das Haus zu Begeisterungsstürmen hin. Am Pult stand Tullio Serafin; das Orchester spielte allerdings ziemlich träge und langweilig. Das gute Bühnenbild stammte von Filippo Sanjust, die nicht sehr überzeugende Regie von Enrico Medioli.

Nach der Oper „Sonnambula“ wurde der „Rosenkavalier“ wieder in das Programm aufgenommen. Die französische Sopranistin Régine Crespin gab darin ihr Debut an Covent Garden mit der Marschallin. Allgemein war man der Meinung, daß ihre Interpretation die beste seit der unvergleichlichen Lotte Lehmann war. Michael Langdon, ein britischer Bassist, sang die Rolle des Ochs zum ersten Male, und zwar recht gut. Er hatte die Partie mit Alfred Jerger in Wien einstudiert; dieser führte in der Londoner Aufführung Regie. Edward Downes, ständiger Dirigent an Covent

Garden, leitete die Aufführung. Man vermißte Kempes geistige Ausstrahlung und Soltis Autorität. Weiterhin dirigierte Downes die Wiederaufnahme des „Barbiers von Sevilla“ von Rossini mit Teresa Berganza als Rosine und mit dem jungen rumänischen Bariton Nicole Herlea, der eine ausgesprochen schöne und warme Stimme hat. Zum ersten Male leitete Kempe in London „Carmen“. Seit Beecham hatte man nicht mehr eine solche Wiedergabe dieser herrlichen Partitur gehört. Gloria Lane sang die Carmen, Arturo Sergi den Don José, Thomas Stewart den Escamillo und Joan Carlyle die Micaela.

Sadler's Wells brachte eine Neueinstudierung von „La Traviata“ in der Inszenierung von Frank Hauser, dem Direktor des Oxford Playhouse. Er versuchte mit seiner Regie auf Dumas' Werk einzugehen, dabei kam aber Verdi zu kurz. Ein weiterer Abend brachte die beiden Strawinsky-Opern „Die Nachtigall“ und „Oedipus Rex“, beide wurden mit Begeisterung aufgenommen. Außerdem sah man „Cenerentola“, „Tosca“ und „Tannhäuser“.

In der Royal Festival Hall gaben die Virtuosi di Roma unter der Leitung von Renato Fassano Pergolesis „La Serva Padrona“, Fioravanti „La Cantatrice Villani“ und Paisiello „Il Barbiere di Siviglia“. Sehr vermißte man Graziella Sciutti, die ursprünglich singen sollte.

Eine ganze Reihe von Konzerten war dem Schaffen Gustav Mahlers gewidmet. Das Philharmonia Orchestra unter Jascha Horenstein spielte die erste und fünfte Symphonie, Dietrich Fischer-Dieskau sang Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert und die Kindertotenlieder. Das Orchester des BBC unter Lorin Maazel bot die zweite Symphonie. Klemperer, in ganz großer Form, vermittelte Beethovens Missa solemnis mit dem Philharmonia Orchestra. In weiteren Konzerten dirigierte er Werke von Bruckner, Mendelssohn Bartholdy, Mozart und Brahms. Die Reihe des BBC Orchesters brachte zwei Konzerte unter der Leitung von Bruno Maderna. In einem dieser Konzerte sang Helga Pilarczyk Schönbergs Lieder mit Orchester. Ferner hörte man wieder die Solisten Victoria de los Angeles und Irmgard Seefried. Außerdem gastierte das ungarische Staatsorchester unter Janos Ferencsik.

Harold Rosenthal

Portugal: Akzente und Gestalten

Die Hauptstütze des Musiklebens ist das Nationale Sinfonie-Orchester des Rundfunksenders,

dessen Leiter Pedro de Freitas Branco ist. Dieses Orchester ist im Laufe der Jahre von seinem ständigen Leiter und einer großen Reihe von Gastdirigenten zu einem ausgezeichneten Klangkörper herangebildet worden, an dem vor allem eine ganz ungewöhnliche Gewandtheit im Primavista-Spiel gelobt wird. Die alljährlich wiederkehrende Serie der zehn Herbst-Sinfoniekonzerte in dem großen Staatlichen Operntheater San Carlos hatte auch diesmal wieder ein zahlreiches Publikum angelockt. In dem ersten der Konzerte brachte Freitas Branco zum Gedenken an den 100. Geburtstag Gustav Mahlers das Lied von der Erde zur hiesigen Erstaufführung. Er bot unter Mitwirkung zweier so hervorragender Solisten wie Ernst Haefliger und Hilde Roessel-Majdan eine Wiedergabe, die dem geistigen Gehalt des Werkes im ganzen Umfang gerecht wurde und die begeisterten Beifall fand.

Das Lissaboner Publikum ist daran gewöhnt, fast in jedem Programm auf eine Erstaufführung zu stoßen. So wurde in einem Konzert, das der tüchtige Spanier Enrique Jorda mit großer Sicherheit dirigierte, das Konzert für Violine, Klavier und Orchester von E. Chausson aufgeführt, das von zwei portugiesischen Künstlerinnen, Leonor de Sousa Prado und Helena Moreira de Sá e Costa glänzend gespielt wurde. Auffallend ist, welche geringe Rolle die brasilianische Musik in Portugal spielt. Der portugiesische Dirigent Frederico de Freitas nahm sich einer sinfonischen Dichtung „Erosion“ von Hektor Villa Lobos an. Jean Martinon brachte gleich zwei Orchesternovitäten: eine in allen Instrumentaleffekten schwelgende kapriziöse Sinfonie eigener Komposition und eine überraschend schwache Tanzsuite von Prokofieff.

Den größten Wert legt das portugiesische Publikum allerdings auf gute Solisten. Selten hat man Gelegenheit, ein so großartiges Klavierspiel zu hören wie von dem jungen amerikanischen Pianisten Byron Janis, der das erste Klavierkonzert von Rachmaninoff und das Tschaikowsky-Konzert mit Brillanz, Feuer und raffiniert abgewogener Anschlagskunst technisch und musikalisch hinreißend spielte. Ähnlichen stürmischen Erfolg wie dieser Pianist erzielte der französische Cellist Maurice Gendron, ein Meister seines Instruments, dessen Musikalität, Tonschönheit und unfehlbare Technik das Konzert von Boccherini in seiner ganzen Schönheit erstrahlen ließen. Mit derselben Überlegenheit brachte er danach den Witz der mit allen erdenklichen Schwierigkeiten gespickten Fantasie für Cello und Orchester von Jean Fran-

Lissabon

caix in der neuen Instrumentierung als Erstaufführung zu Gehör. Nach diesem Werk führte „Till Eulenspiegel“ von Strauss in die beglückende Atmosphäre der großen Musik zurück. Freitas Branco brachte mit seinem Orchester eine in jeder Beziehung glänzende Aufführung dieser geistprühenden Tondichtung zustande.

Neben den Konzerten des Sinfonie-Orchesters hat auch die Gesellschaft „Circolo de Cultura Musical“ ihre Abonnementskonzerte mit einem Sinfoniekonzert eingeleitet, zu dem man das Orchester des Pitti-Palastes in Florenz mit dem Dirigenten Carlo Zecchi eingeladen hatte. Die Italiener boten eine sorgsam ausgefeilte klangschöne Wiedergabe der Jupitersinfonie von Mozart. Glanzpunkt des Konzertes war jedoch das erste, mit Spannung erwartete Auftreten von Wolfgang Schneiderhan. Von ihm wollte man Beethovens Violinkonzert hören. Die absolute Meisterschaft dieses Geigers, die geistige Höhe seiner Ausdeutung der Beethovenschen Gedanken- und Gefühlswelt machten die Aufführung zu einem großen Erlebnis. Walter G. Armando

Israel: Streiflichter

Tel-Aviv

Im Mittelpunkt des israelischen Musiklebens stehen immer die Philharmonischen Konzerte. Nun hat sich die Israelische Philharmonie auf eine drei Monate währende Konzerttournee begeben. Vor der Abreise hatte das Orchester dem Publikum den Großteil der Werke vorgeführt, die es im Ausland spielt. Die Leitung der meisten Konzerte liegt in Händen von Carlo Maria Giulini. Er hatte sich in seinem Element gefühlt, als er Verdis „Falstaff“ aufführte, während er Mozarts „Hochzeit des Figaro“ gleichfalls in einer unverkennbar italienischen Auffassung brachte. Der Operndirigent läßt sich aber auch nicht verkennen, wenn er Brahms interpretiert. Einen Teil der Konzerte im Ausland dirigiert Josef Krips. Er bot eine glanzvolle Aufführung der dritten Leonorenouvertüre von Beethoven, der zweiten Symphonie von Honnegger und der großen C-Dur-Symphonie von Schubert. Krips fand im Rahmen strengster Tradition Raum genug für individuelle Interpretation. Dem Repertoire der Konzerttournee wurden zwei eigens für diese Gelegenheit komponierte israelische Werke einverleibt. Das eine ist ein *Capriccio* für Klavier und Orchester von Paul Ben-Haim, von leichterem Charakter, als er sonst den Werken dieses Meisters eigen ist. Die Atmosphäre des Stückes wird durch ein Zitat aus einem sephardischen (südländisch-jüdischen) Liebeslied gekenn-

zeichnet. Den Solopart spielte brillant und schwungvoll Pnina Salzman. Das andere Werk sind „Stufenlieder“ für Orchester von Noam Sherriff, deren Stimmung aus den Psalmen geschöpft ist.

Zwei Konzerte boten ausländische Gastorchester. Das erste war das Niederländische Kammerorchester unter Leitung von Szymon Goldberg, das vorzügliche Darbietungen von Bach und Bartók brachte. Das zweite Gastorchester war das Londoner Symphonieorchester unter Leitung von Antal Dorati, ein großartiger Klangkörper mit hoher künstlerischer Disziplin. Jede Instrumentengruppe ist in sich glänzend ausbalanciert, und das Klanggleichgewicht des ganzen Apparates ist vortrefflich. Dies konnte man am ersten Konzertabend beobachten, obwohl das Orchester verspätet ankam und kaum Zeit hatte, im riesigen, ihm unbekannten Konzertsaal eine Sitzprobe abzuhalten. Unter Dorati war die verhältnismäßig wenig bekannte dreisätzige Symphonie C-Dur von Mozart (KV 338) mit dem feierlichen Eröffnungssatz, dem sangvollen Andante di molto und dem von Witz aber auch Wehmut erfüllten Finale ein Leckerbissen. Eine brillante Aufführung der Fünften Symphonie von Schostakowitsch bildete den Schwerpunkt des Konzerts. Schade, daß die Originalität dieses Werks durch zu starke Anlehnung an die Musik Mahlers, ohne dabei deren Tiefe zu erreichen, beeinträchtigt wird.

Eine bedeutende Rolle im Musikleben des Landes nimmt das Rundfunkorchester des Senders „Kol-Israel“ ein, das im Gegensatz zur Tradition des Philharmonischen Orchesters vornehmlich inländische Dirigenten und Solisten heranzieht. Es spielte und dirigierte Georg Singer das Concertino für Klavier und Orchester von Bohuslav Martinů. Eine besondere Bedeutung des Rundfunkorchesters liegt darin, daß es den israelischen Komponisten die Möglichkeit zur Aufführung ihrer Werke in öffentlichen Konzerten bietet. Zugleich ist es ein Sprungbrett für junge Dirigenten und Solisten.

Die Israelische Oper brachte in der letzten Zeit Verdis „Aida“ und das Musical „Kiss me Kate“ von Cole Porter. Es ist keine Kleinigkeit, auf einer fast winzigen Bühne, die das provisorische Opernhaus am Tel-Aviver Meeresstrand hat, eine räumlich so anspruchsvolle Oper wie „Aida“ aufzuführen, weshalb denn auch der Regisseurin Edis de Philippe Lob gebührt. Die Titelrolle wurde bisher nur von Gästen gesungen, bei der Erstaufführung nicht besonders gut von Leonora Lafayette, sodann hervorragend von Ella Lee, einer

Sängerin von internationalem Format, und schließlich durchaus unzulänglich von Zoi Papadaki. Die übrigen Rollen werden von einheimischen Sängern in hebräischer Sprache gesungen.

Allwöchentlich finden im Tel-Aviver Museum Kammermusikabende von hohem künstlerischem Niveau statt. Die diesjährige Saison brachte zunächst einen Bach-Abend. Bei einem weiteren Konzert wurde eine *Sonatine* für zwei Flöten von der dreizehnjährigen Komponistin *Shulamith Rand* aufgeführt, ein einfallsreiches Werk, dessen erstem Satz ein breites Wellenthema zugrunde liegt, während der zweite pastoralen Charakter hat und der dritte auf israelischen Tanzrhythmen beruht.

Yehuda Cohen

Vereinigte Staaten: Die „Met“ New York

Das Wort „Metropolitan Opera“ hat von jeher auf den europäischen Opernbesucher einen magischen Zauber ausgeübt. Die „Met“: Das bedeutete künstlerische Höchstleistung, und für einen Künstler war und ist ein Gastspiel an dieser Oper die Krönung seiner Karriere. Die Atmosphäre dieses Hauses, das sich in seiner Riesenhaftigkeit (es faßt 4000 Zuhörer) dennoch in wunderbarer Weise Wärme und Intimität bewahrt hat, nimmt einen denn auch sofort gefangen. Die Stimmen der großen Sänger der Vergangenheit scheinen im Raum zu schweben, und etwas wehmütig denkt man daran, daß die Met in einigen Jahren ihre Pforten für immer schließen wird: 1963 soll das Lincoln Center fertig sein, das zukünftige große Musik- und Theaterzentrum New Yorks, das auch die beiden Opernhäuser — neben der Met die City Center Opera — beherbergen wird.

Diesen Winter bringt die 76. Saison der Met ein Repertoire, das 24 Opern umfaßt. Verdi ist mit sechs Werken am stärksten vertreten, und es ist der Ehrgeiz des Intendanten, Rudolf Bing, im Lauf der Zeit einen vollständigen Verdi-Zyklus zu bringen. Bis jetzt stehen „Aida“, „Don Carlos“, „Rigoletto“, „Troubadour“ und „Simone Boccanegra“ auf dem Spielplan, und „Nabucco“ eröffnete in neuer Inszenierung die Saison. Von Wagner gibt es „Parsifal“, „Tristan und Isolde“ und in völlig neuer Besetzung „Tannhäuser“. Puccini ist mit „Bohème“, „Butterfly“, „Manon Lescaut“ vertreten, dazu kommt im Februar eine Neuinszenierung von „Turandot“. Ponchiellis in Deutschland selten gespielte „Gioconda“ (mit Eileen Farrell in der Titelrolle) findet sich neben

„Wozzeck“ von Alban Berg. Richard Strauss steht mit zweien seiner für amerikanische Ohren spröderen Werken, „Arabella“ (in englisch!) und „Elektra“ in einer Reihe neben Mozart, von dem ebenfalls nur zwei Werke, die „Hochzeit des Figaro“ und „Don Giovanni“, gespielt werden. Bizets „Carmen“ wurde durch Jane Rhodes, die nach dem überwältigenden Erfolg, den sie an der Pariser Grand Opéra in der Titelpartie gefeiert hatte, zu einem einzigen Gastspiel nach New York kam, zum Ereignis. Die übrigen Neuinszenierungen bzw. Wiederaufnahmen werden Donizettis „Liebestrank“, Flotows „Martha“ (in der Inszenierung von Carl Ebert) Glucks „Alkestis“ (wieder mit Eileen Farrell) und Mussorgskys „Boris Godunow“ sein.

Das größte gesellschaftliche Ereignis einer jeden Met-Saison ist natürlich die Eröffnungsvorstellung, und die Premiere von „Nabucco“ in diesem Jahr bildete keine Ausnahme. Bereits zwei Tage vorher war das gesamte Haus ausverkauft und das, obgleich die Preise der Met gegenüber dem Vorjahr beträchtlich erhöht worden waren: Die teuersten Plätze kosten jetzt 45 Dollar statt wie bisher 40 Dollar. Für die Stehplätze, die immer erst am Tag der Vorstellung verkauft werden, begannen die ersten Anwärter am Abend vorher die traditionelle Schlange zu bilden und — ebenfalls der Tradition folgend — servierte die Leitung des Opernhauses um zwei Uhr morgens heißen Kaffee.

Den größten Erfolg konnte Leonie Rysanek, die einzige deutsche Sängerin in einem amerikanisch-italienischen Ensemble, in der Rolle der Abigail für sich verbuchen. Und die andere deutsche Sängerin, die Publikum und Presse zu wahren Stürmen der Begeisterung hinriß, war Anneliese Rothenberger als Zdenka in Arabella. Frau Rothenberger, die allein schon in Aussehen und Spiel die ideale Zdenka ist, sang dazu noch wie ein Engel, und es grenzte ans Wunderbare, wie dieses kleine, zierliche Persönchen es fertig brachte, die 4000 Zuschauer in diesem Riesenhaus so in Bann zu schlagen, daß mehrfacher Szenenapplaus die Aufführung unterbrach.

Sehr gespannt durfte man auf die Wiederaufnahme des „Tannhäuser“ unter der Leitung von Georg Solti sein. Zum erstenmal seit 1955 erschien diese Wagner-Oper wieder auf dem Spielplan, doch war der Inszenierung ihr Alter nur an den für ein Opernhaus vom Rang der Met reichlich schäbigen und primitiven Bühnenbildern des ersten und dritten Aktes anzusehen. Beson-

Wagners „Tannhäuser“ in New York
 Jerome Himes • Leonie Rysanek
 Hermann Prey Foto: Melancon



ders der Venusberg erweckte den Eindruck einer ganz schauerlichen Höhle. Das Bild des zweiten Aktes, die Halle der Wartburg, war dafür in seiner großartigen Einfachheit umso eindrucksvoller und wurde lebhaft beklatscht. Georg Solti ist durch seine aufsehenerregenden Schallplatten-Aufnahmen des „Rheingold“ und der „Walküre“ weiten Kreisen als hervorragender Wagner-Dirigent bekanntgeworden. Diesen Ruf hat er in New York mehr als gerechtfertigt. Er verfällt nie in den Fehler der überhetzten, nervösen Tempi, die ja gewöhnlich nur den Mangel an echtem Temperament verbergen sollen. Vielmehr bringt er Dramatik zugleich mit einer Breite der Zeitmaße, was ungeheure Spannung und dennoch einen völlig ausgewogenen Aufbau des Werkes ermöglicht. Irene Dalis von der Berliner Städtischen Oper, sang die Venus mit herrlich samtig-sinnlicher Stimme. Ein Kompliment, das man dieser Amerikanerin noch zusätzlich machen kann, ist, daß

jedes einzelne Wort des deutschen Textes klar zu verstehen war. Hans Hopf sang den Tannhäuser. Seine musikalische Intelligenz und sein Stil, seine großartigen Atembögen und sein Ausdruck halten höchsten Ansprüchen stand. Leonie Rysanek gestaltete ihre erste Elisabeth an der Met mit großer stimmlicher Überlegenheit. Sie beherrscht ihre Mittel in allen Registern, und ihre *Forte-Töne* sind so erregend wie ihr meisterhaftes, hauchzartes *Pianissimo*. Hermann Prey gab sein New Yorker Debut als Wolfram von Eschenbach. Seine warme, sympathische Darstellung und die schön geführte Stimme gewannen ihm das Publikum sofort.

Jerome Hines war sehr eindrucksvoll als Landgraf, und aus dem übrigen Ensemble ist vor allem Mildred Allen in der Partie des Hirten zu nennen: Diese Sängerin würde an jeder großen deutschen Bühne mit Hauptrollen des lyrischen Sopranfaches betraut werden.

Ruth Uebel

MUSICA-UMSCHAU

DER MUSIKALISCHE KALENDER

Februar

Rosenmontag, Fastnachtsdienstag und Aschermittwoch, diese Thematik bestimmt den Februar. Hintergründiges vermischt sich mit Vordergründigem. Diesseits verschränkt sich mit Jenseits, Reales und Irreales überschneiden sich. Eine solche geistige

Spannweite eröffnet Aspekte für musikalische Gestaltung. Gewiß nicht zufällig hat hier die Romantik Entscheidendes mit beigesteuert, allen voran Robert Schumann, eine Doppelnatur in schärfster Prägung. Ihm war es vorbehalten, mit hellwachem Spürsinn für das Erregende dieser Tage Musik zu formen, die über alle Zeit hinaus

Gültigkeit besitzt, weil sie urtümlich echt und wahr empfunden ist. Erinnert sei nur an seinen „Carnaval“. Es sind „Scènes mignonnes sur quatre notes pour piano“ — visionäre Kleinbilder und doch zu einer geistig verdichteten Schau geformt. Es gehörte zum Mirakelspiel der Romantik, Monogramme in Musik zu setzen. So auch hier, wo das Wort „Asch“ jene vier Noten repräsentiert, welche die flüchtige Gestalt dieses Maskenromans bestimmen. Asch, das war der Geburtsort Ernestine von Frickens, der Wieck-Schülerin, zu der der junge Musikliterat rasch Zuneigung empfand. Asch, das sind aber auch die Buchstaben aus Schumanns Namen selbst, die sich musikalisch realisieren lassen. Im Symbol gibt sich die Bindung zu erkennen. Scherz und Ernst bestimmen das Geschehen. Figuren wie Pierrot und Arlequin, Pantalón und Colombine, seit Urzeiten Gestalten, deren Charakter auf weltgültige Heiterkeit und Tragik abgestimmt ist, tauchen in dieser genialen Ballszene auf und wirbeln schemenhaft blaß oder deftig konkret vorüber. Wenn dann noch Chiarina, hinter der sich Clara verbirgt, dazu Estrella, mit der Ernestine gemeint ist, auftauchen, dann wird das Ganze zum funkelnnden Feuerwerk, zur genialen Studie einer von starken Akzenten bestimmten Persönlichkeit. Das Werk steht nicht allein. Man denke an den „Faschingsschwank aus Wien“. Auch hier jenes Bild eines tollen Treibens in der Donaustadt, zweifellos untermischt mit kritischen Tönen: eine Art Kreisleriana, aber doch wesentlich geschlossener, zumindest in der Form. Wie stark Schumanns frühe Klaviermusik in dieser heiteren, symbolnahen, doch fast stets tragisch umwitterten Welt wurzelt, beweist insonderheit sein Opus 1, die „Variationen über den Namen Abegg“. Wieder ist es ein glitzerndes Stück, das auf eine Ballbekanntschaft zurückgeht und von daher seine Sinnerfüllung findet. Welch geniale Gestalt dieser atmosphärische Komplex bei Schumann aufzuweisen hat, lassen endlich die „Papillons“ deutlich werden. Der „Larventanz“ aus Jean Pauls „Flegeljahren“ hat hier Pate gestanden — farbige Impressionen in Miniaturgestalt, überblendet vom Geiste Schuberts und Webers. Am Schluß ein Kehraus, ein Großvateranzug, der im „Carnaval“ wiederkehrt. Kehraus des Lebens? Der Gedanke an ein düsteres Geschick drängt sich auf. Am 27. Februar 1854 stürzte sich Robert Schumann von der Düsseldorfer Brücke in den Rhein. Februar — Faschingstrubel und Todesnähe. Wie unmittelbar liegen doch die Dinge beieinander.

e.

IN MEMORIAM

Leo Delibes

Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages

Es ist erstaunlich, wie wenig von dem reichen Schaffen des französischen Musikers Leo Delibes auf unseren Bühnen lebendig geblieben ist. Dabei umfaßt sein Werk zahlreiche Opern und Operetten. Lediglich im Bereich des Balletts erklingt heute noch Musik von diesem feinnervigen Komponisten, der so viele verwandte Züge mit Bizet besitzt. Merkwürdig auch, daß der am 21. Februar 1836 in Paris geborene Meister ursprünglich ganz andere Ziele verfolgte. Er wurde nämlich zunächst als Sänger ausgebildet. Kirche und Oper waren die Stätten seiner frühen Betätigung. Erst durch Adolphe Adam wurde er zur Komposition geführt. Von da an allerdings gewann er ein besonders enges Verhältnis zum Theater. Korrepetitor und Chorleiter, diese Ämter bekleidete er an den Pariser Bühnen. Die Operette lockte ihn besonders. Hier schuf er Stücke, die sich ständig im ehemaligen Repertoire behaupteten. Die Gattung der Oper suchte Delibes verschiedentlich zu bereichern, aber fast stets ohne durchschlagenden Erfolg. Lediglich „Lakmé“, ein Stück zwischen Opéra comique und Drame lyrique, gewann Bedeutung. Wir sehen heute Delibes in erster Linie als einen Meister des Balletts. Mit „Coppélia“ erinnerte er 1870 an E. T. A. Hoffmann, „Sylvia“ schuf er frei nach Tasso. Mit diesen beiden Werken strebte der Komponist ganz bewußt weg von der reinen Divertissement-Praxis. Er sah vielmehr das Ballett als eine dramaturgisch nach eigener Gesetzmäßigkeit entworfene Handlung, die nur auf das Wort verzichtet. Aus dieser Blickrichtung wird sein Musikstil verständlich, der niemals vordergründige Bildhaftigkeit erstrebt, sondern weit stärker einer Verdeutlichung der literarischen Idee dienen will. So kommt es auch, daß er für seine Ballettmusiken eine Ausdruckswelt entfaltet, die in der Zeichnung von Situationen ihre Erfüllung findet. Delibes liebte die Klarheit der musikalischen Linie, für die er oft kapriziöse Elemente bevorzugte. Seine Sprache erscheint noch heute elegant und wird zweifellos von einer Noblesse getragen, die ihn als einen echt französischen Musiker ausweist. So ist Delibes ein Förderer des Balletts geworden, dessen sinfonischen Charakter er nachdrücklich betonte. In einer gewissen weltmännischen Geste, die ihn auch mit Tschaiowsky verbindet, liegt der Reiz seines Musizierens.

d.

Guido Adler

Zur 20. Wiederkehr seines Todestages

Es war im Jahre 1914, ganz kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, als ich zum erstenmal dem äußerlich unscheinbaren Mann mit dem damals schon ergrauten Bart, den scharfen Brillengläsern und dem unvermeidlichen Käppchen auf seinem kahlen Kopf im musikhistorischen Institut gegenüber saß. Mein damaliger Lehrer, Heinrich Rietsch, Ordinarius an der deutschen Universität in Prag, einer der ältesten Schüler Adlers und der älteste Mitarbeiter an den österreichischen Denkmälern, hatte mich beauftragt, die Sparte des eben von ihm fertiggestellten Denkmäler-Bandes, den „Concentus musico-instrumentalis“ von Fux nach Wien zu nehmen und mit Adler durchzugehen. Nach vollendeter Arbeit überreichte mir der Herr Hofrat das Honorar, das gleichzeitig mein erstes Autorenhonorar war. Adler war immer stolz und sehr zufrieden, wenn er seine Mitarbeiter entsprechend bedenken konnte, und im alten Österreich waren diese Honorare, verglichen mit denen des Atomzeitalters, wirklich kaiser- und königlich. Adler war ein außerordentlich gewissenhafter Editor. Er ließ die Manuskripte und Fahrenkorrekturen von dem Sekretär der Denkmäler lesen, hatte aber nachher so viel einzuwenden und zu korrigieren, daß zahllose Besprechungen notwendig wurden. Wenn ich bedenke, wieviele Vorworte und Editionen in den mehr als 80 Bänden der „Denkmäler“, in den etwa 20 Bänden seiner „Studien“ und in anderen, von ihm geleiteten Werken auf das gewissenhafteste durchgearbeitet wurden — von seinen eigenen Arbeiten und den Universitätsvorlesungen gar nicht zu sprechen —, so ist es mir heute unbegreiflich, wie ein einzelner Mann, ohne großen Generalstab, dies alles leisten konnte. Und immer war Adler hilfsbereit in Rat und Tat. Immer stellte er seine zahlreichen und persönlichen Beziehungen zur Verfügung. Die rein wissenschaftliche Freundschaft entwickelt sich im Laufe der Jahre zu einer persönlichen. Die Spaziergänge mit ihm im Wiener Wald, wo man ihn noch als 70er im Laufschrift steile Hügel hinaufstürmen sieht, vermitteln interessante Einblicke in seine Wirksamkeit und sein Leben. Mit Vorliebe erzählt er von Gustav Mahler, Bruckner und von Brahms, der selbst das größte Interesse für die „Denkmäler“ zeigte. Adler war ein Mann von seltenem Lebensernst und selbstverständ-

lichem, angeborenem Pflichtbewußtsein. Es ziemt uns, seiner in Dankbarkeit zu gedenken. Guido Adler starb am 15. Februar vor 20 Jahren.

Paul Netti

ZUR ZEITCHRONIK

Zur Berufung Sawallischs

Die Berufung von Wolfgang Sawallisch zum Hamburgischen Generalmusikdirektor bedeutet zunächst nichts anderes als die formale Festigung eines seit zwei Jahren bestehenden Zustandes. Sawallisch hat in dieser Zeit die überwiegende Zahl der Philharmonischen Konzerte geleitet. Neu hinzugekommen sind die Staatsstellung und die Verantwortung in personeller Hinsicht wie für das Gesamtprogramm. Der heute 37jährige Dirigent, dessen Ruhm genauso wie der Herbert von Karajans zuerst von Aachen ausstrahlte, ist außerdem noch Generalmusikdirektor der Kölner Oper — an der Hamburgischen Staatsoper wirkt in dieser Position Generalmusikdirektor Leopold Ludwig — und Chefdirigent der Wiener Symphoniker, mit denen er kürzlich eine erfolgreiche Konzertreise absolviert hat, außerdem Dozent an der Kölner Musikhochschule. Entgegen anderslautenden Mitteilungen soll sich, wie von maßgeblichen Hamburger Stellen zu erfahren war, an diesem Wirken nichts ändern. So sehr man sich zunächst dagegen sträuben mag, ein derart weitgezogenes, fast den gesamten deutschsprachigen Raum umfassendes Dreieck als ein glückliches künstlerisches Wirkungsfeld anzusehen — und Sawallisch selbst hat sich monatelang dagegen gestraubt —, so dringend gilt es auch, die Realität zu beachten. Einen aufstrebenden, noch um Erweiterung seiner geistigen Wirksamkeit bemühten und dabei schon höchsten Ansprüchen genügenden Dirigenten wie Sawallisch wird eine Stadt schwerlich an sich binden können. Der Hamburger Kultursenator Dr. Biermann-Ratjen stand der jetzigen Lösung zuvor nicht ohne Bedenken gegenüber — er habe sich aber von der Wirklichkeit überzeugen lassen. Die laufende Saison des Philharmonischen Staatsorchesters sei bereits das Planungswerk von Sawallisch. Der Dirigent habe bewiesen, daß er allen drei Städten gerecht werden könne, zumal er in Köln mit zwei Inszenierungen und etwa 35 Abenden und in Wien mit etwa 17 Konzerten nicht ausgelastet sei. In Hamburg werde er neun Konzerte zuzüglich der öffentlichen Generalproben und ein Sonderkonzert übernehmen. Für jedes Konzert seien jeweils fünf Proben vorgesehen. Eine Tätigkeit an der Oper käme allenfalls von Fall zu Fall als Gast in Frage. Wolfgang Sawallisch habe be-

tont, daß er alle verlockenden Gastierangebote während der Saison — darunter fällt also nicht Bayreuth —, denen er ohne die neue Hamburger Verpflichtung nähertreten würde, abzulehnen gewillt sei. Im Hinblick auf die Gesamtsituation des Musiklebens erscheint das Zusammenziehen örtlich weit entfernter Positionen in einer Hand nicht eben als ideal. Die bisherigen Erfahrungen mit solchen Regelungen sind kaum ermutigend. Zwar drängt die strukturelle Entwicklung zum Reise-dirigenten mit festen Verträgen, aber die damit verbundene Belastung läßt ein Wort von Sawallisch selber zur ersten Warnung werden: „Es wird in der heutigen Zeit immer schwieriger, als Dirigent nur für die Musik da zu sein.“ Nur Persönlichkeiten von unbedingter Sachlichkeit werden unter diesem Aspekt Künstler bleiben können. Wolfgang Sawallisch verkörpert — das mag Gutes erhoffen lassen — einen solchen, dem jeweiligen Werk verpflichteten Typus. Aber er wird die neue Aufgabe nicht bewältigen können ohne eine Zusammenarbeit der drei Städte. In dieser Richtung wäre kein Appell zu dringlich.

Claus-Henning Bachmann

Das „Tafel-Konfekt“

Hausmusik und Musik im Hause muß nicht dasselbe sein. Man braucht nicht gleich an Wilhelm Busch zu denken — aber vieles von dem, was so durchs Haus heute singt und klingt, hat mit Hausmusik, dem gelösten, frohen Musizieren um seiner selbst willen, nicht viel zu tun. Man kann dem Rundfunk längst nicht mehr den Vorwurf machen, er habe die Quellen häuslichen Musizierens verschüttet. Im Gegenteil: Wer suchen will, der findet in den Radioprogrammen eine Reihe von Sendungen, die zum Selbstmusizieren anregen und Lust machen, die vernachlässigten oder aufgegebenen Künste am Klavier, auf der Geige, dem Violoncello oder der Flöte wieder aufzufrischen. Das Nürnberger Studio des Bayerischen Rundfunks brachte das 400. Wunschkonzert „für die Freunde des Tafelkonfektes“. Es geschah so appetitanregend und mit barockverschnörkeltem Zierat, daß man der Einladung kaum widerstehen konnte. Der musikalische Volksprediger des 18. Jahrhunderts, *Valentin Rathgeber*, nach dessen „*Ohren-vergnügendem, Gemüth-ergötzendem Tafel-Confect*“ das Nürnberger Wunschkonzert getauft wurde, war solch ein fröhlicher Musikant, der sich und seinen Mitmenschen zur Freude musizierte und komponierte. Hausmusik in seinem Geist zu treiben, kann in unserem unruhigen

Zeitalter nur nützlich sein. Dann würde der Titel eines seiner Tafelkonfekt-Lieder, „*Alleweil ein wenig lustig...*“, einen veredelten Sinn erhalten: sich immer wieder von der lebendigen Teilnahme am Schönen anstecken — und nicht nur zum musikberieselten Zuhörer degradieren zu lassen.

August Schmitt

20 Jahre

Bläserkammermusikvereinigung

Die *Bläserkammermusikvereinigung des Westdeutschen Rundfunks* unter Leitung von Wilhelm Meyer feiert jetzt das zwanzigjährige Bestehen. Im Kriege wurde die Vereinigung in Berlin gegründet als „*Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Preußischen Staatskapelle Berlin*“. Der Plan wurde verwirklicht, die Bläser-Kammermusik wieder zu einem dauernden Bestandteil unserer Konzertprogramme zu machen, wie sie es zur Zeit unserer Klassiker war. Von der Solosonate bis zur größtmöglichen Besetzung, von den Klassikern bis zu den extremsten Zeitgenossen wurde das Repertoire ausgeweitet. 1948 übersiedelte das Ensemble nach Köln. Seitdem wurden viele Werke direkt für diese Vereinigung geschrieben, so unlängst das Quintett für fünf Holzbläser „*Zeitmaße*“ von Karlheinz Stockhausen, das seit der Uraufführung in Köln in vielen Großstädten Europas gespielt wurde.

Kurt Driesch

PORTRÄTS

Herbert Collum

Durch ungezählte Konzertreisen ist der Name des Dresdener Kreuzkirchenorganisten *Herbert Collum* in den letzten Jahren weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinausgegangen. Vom Norden Europas bis nach Griechenland und von der Tschechoslowakei bis nach Amerika führte sein Weg, und viele begeisterte, ja z. T. enthusiastische Stimmen von Hörern und Kritikern begleiteten ihn dabei. Nur wenige aber wissen, daß der gleiche reisende Konzertorganist mit seinen 46 Jahren heute schon auch auf ein stattliches Opus als Komponist verweisen kann. Das Überraschende, aber vielleicht auch stark Stilbestimmende dabei ist die Tatsache, daß dieses Opus nur z. T. dem eigentlichen Arbeitskreis eines Organisten angehört; die Intensität, mit der besonders auch Cembalo und Kammerorchester in diesem Werk gepflegt werden, dürfte bei näherem Hinschauen mehr als eine Äußerlichkeit sein: Scheint nicht die ‚Mentalität‘, wenn man einmal so sagen darf, der

beiden Klangfarben ein wenig verwandt und in beiden Fällen typisch für Collums Eigenart? Beiden gemeinsam ist ja die Abstraktion; der schnell verhallende und in seiner Art starre Cembaloton verzichtet auf die geschmeidigen Möglichkeiten des modernen Flügels, und das Kammerorchester, speziell das Streichorchester in seiner Homogenisierung des Klanges verzichtet auf die Möglichkeiten des großen Orchesters. Ein Stückchen Verleugnung und freiwilliger Verzicht, eine Abkehr von außen nach innen ist die Folge, und so muß man es wohl auch verstehen, wenn Collum allein drei Konzerte für Cembalo und Streichorchester vorlegt, in C-Dur, Cis-Dur und d-Moll, und wenn unter den übrigen Werken dieser Art sich noch ein Konzert für Flöte und Kammerorchester sowie ein Introitus für Kammerorchester finden. Dieser sichtliche Hang zur Abstraktion findet ein weiteres Gegenstück in der Orgelmusik und nicht zuletzt auch in der geistlichen Vokalmusik. Steht schon in der Choralpartita für Orgel „Der Tag ist hin“ und ganz überwiegend auch im „Totentanz“ für Orgel von 1944, einer Variationsreihe über das alte Volkslied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, das Dünnlinig-Zeichnerische, das Inventionenhafte in zwei bis drei Linien durchaus im Vordergrund, so geht die Vokalmusik in der wohl singulären „Missa una voce“, die für a-cappella-Chor unisono geschrieben ist und zugleich als „Chorübung in den alten Kirchentonarten in Form einer Messe“ verstanden werden will, den Weg der Isolierung des Klanges bis zum letztdenkbaren Ende weiter: Das Kyrie ist — immer in oktavierender Einstimmigkeit — jonisch, das Gloria dorisch, das Credo phrygisch, das Sanctus lydisch und das Agnus Dei äolisch gehalten. An einem solchen Werk aber kann man aufs schönste studieren, wie Collum mit der Linie umzugehen weiß; mehrere ähnlich großräumige Werke wie z. B. das Weihnachtsevangelium als geistliches Konzert für Sopran und Kammerorchester oder einige andere geistliche Konzerte für Singstimme und Orgel zeigen deutlich, mit wie vielen Variationen der Rhythmik, mit wie vielen Oktavierungen, Imitationen, Orgelpunkten und Melismen und einer weithin ganz archaisch frei schwebenden Deklamation Collum doch ein völlig organisches Gebilde von imponierender Eindruckskraft formen kann.

Damit ist ein neues Stichwort für Collums Eigenart gefallen: Er ist ein unbedingter Wahrer und Verehrer der Form. Nicht nur, indem er ihre überkommenen Gesetze übernimmt und erfüllt,

etwa in Choralpartita, Variation, Präludium und Fuge, sondern auch, weil er sehr alte Formen wie die Orgelmesse in der „Kleinen Messe für Positiv“ mit neuem Geist erfüllt, z. T. aus dem evangelischen Choral heraus, oder selbst die kleinen skizzenhaften Essays der „Zwölf Klavierstücke“ noch in symmetrische Abschnitte gliedert, eine Gattung übrigens, die er ständig ausbaut. Auch der Sinn für systematische Ordnung, der ja der Formgesinnung eng benachbart ist, und das Streben nach umfassenden, ja erschöpfenden Sammlungen, wie es im „Orgelbuch der Dresdener Kreuzkirche“ als einer Sammlung von Vorspielen und Fantasien über alle Melodien des sächsischen Choralbuchs sichtbar wird, gehört ebenso hierher wie die z. T. in Arbeit befindliche Durchkomposition aller 150 Psalmen des Psalters als Konzert für eine Singstimme mit Begleitung.

Angesichts dieser stark zu Gregorianik und Kirchentönen neigenden solistischen Deklamation kann es nicht verwunderlich erscheinen, daß Chormusik selbst relativ wenig in diesem Werk zu finden ist und daß eigentlich harmonische Probleme des akkordischen Zusammenhangs, ihrer Weiterführung und Lösung kaum gestellt werden. So wenig tonales Denken grundsätzlich in Frage gestellt ist, auch wenn es nicht, wie im Tedeum als Geistlichem Konzert, recht vordergründig erscheint, so wenig lassen sich doch Kraft und Zug der Linien davon beirren; die drei Motetten „O Domine Jesu Christe“, „Christum wir sollen loben schon“ und „Nun bitten wir den heiligen Geist“ können leicht ein Bild von dieser expansiven Zugkraft der Linien in rhythmisch frei schwebender und variabler Form vermitteln, die das Harmonische nur bedingt in das Gesamtgeschehen mit einbeziehen.

Der Komponist Collum ist also, überschauen wir diese kurzen Einblicke in sein Werk als Ganzes, keineswegs nur ein Nachfahre jener hochgeachteten sächsischen Kantorengeneration seiner Heimat, die im Komponieren für den Tagesbedarf ihrer Zeit ihr Genüge fanden. Man wird dieses Werk vielleicht eines Tages mit dem von David, Werner, Micheelsen und anderen nicht im ohnehin vielfältig anregenden Bild der evangelischen Kirchenmusik von heute missen wollen.

Otto Riemer

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Eine japanische Musikhochschule

In der Nordwestecke der mit fast 10 Millionen Einwohnern größten Stadt der Welt, Tokyo, steht



Musashino College Tokyo · Luftbild

inmitten der zierlichen japanischen Holzhäuser der Riesenkomplex der *Musashino Ongaku Daigaku* (entspricht unserer Musikhochschule). Vor wenig mehr als 30 Jahren gegründet, ist die Zahl der Studenten von 30 auf 2000 angewachsen und der anfängliche, immer mehr erweiterte Holzbau durch eine der modernsten und gleichzeitig schönsten Eisenbetonbauten ersetzt worden. Wegen der häufigen Erdbeben mußte dieser Bau mit 20facher Sicherheit errichtet werden, um auch bei stärkstem Beben nicht von Einsturzgefahr bedroht zu werden. Unterrichts-, Übungsräume, Orchesterproberaum, großer und kleiner Konzertsaal sind nach akustischen Gesetzen mit schallschluckenden, -verstärkenden oder -richtenden Wänden und Decken ausgestattet. Der Mittelbau beherbergt Speisesaal, Ruheraum, Lesesaal, Bibliothek, Schallplattenarchiv und Schallplattenabhörraum.

Damit ist Musashino die größte Musikhochschule Japans geworden. Es ist eine private Hochschule wie alle übrigen Japans mit Ausnahme einer einzigen staatlichen in Tokyo. Der Status der Musikhochschule Musashino sowie Art und Organisation ihres Lehrkörpers sind vom Beratungsausschuß für die Zulassung der Universitäten geprüft und vom Unterrichtsministerium als die gleichen wie bei allen anerkannten staatlichen und anderen öffentlichen Universitäten Japans anerkannt worden. In Japan gibt es in diesem Sinne keinen Unterschied

in den Richtlinien bezüglich der staatlichen oder privaten Hochschulen.

Gelehrt werden Instrumentalspiel, Gesang und sämtliche Musikfächer, daneben auch viele wissenschaftliche, einschließlich Mathematik und Philosophie (vornehmlich Kungfutse, Laotse und Mengtse), deutsche und englische Sprache und Literatur. Musikalischer Lehrstoff ist ausschließlich westliche, europäische Musik, unter der die deutsche auf allen Sektoren die erste Stelle einnimmt. Original japanische Musik und Instrumente kann man nur bei einem Meister privat erlernen.

Musashino hat auch vor sechs Jahren die erste japanische Opernschule aufgebaut. Alle Werke werden in japanischer Sprache aufgeführt, wohingegen im Gesangsunterricht alle Literatur in der Originalsprache gesungen wird. Von den inzwischen öffentlich aufgeführten Opern mit schuleigenem Orchester, das auch die großen Symphoniekonzerte bestreitet, galt Orffs „Kluge“ als die beste Opernaufführung, die 1958 in Japan herausgebracht worden war. Die letzte Einstudierung war Hermann Reutters „Brücke von San Luis Rey“.

Geleitet wird die Hochschule von ihrem Gründer, Präsident Prof. *Naoaki Fukui*, jetzt 84jährig. Ihm zur Seite steht als Direktor sein Sohn Prof. *Naohiro Fukui*. Der Lehrkörper setzt sich zusam-

men aus 17 ordentlichen Professoren, 30 außerordentlichen Professoren, 53 Dozenten und 21 Hilfslehrern, also insgesamt 121 Lehrkräften. Unter den Professoren nehmen die ausländischen, meist deutschen Lehrkräfte eine besondere Stellung ein, im Klavier- und im Gesangsfach als leitende Professoren.

Die Absolventen der Hochschule (nach 4jährigem Studium) führen ebenso wie die Absolventen staatlicher Universitäten den Titel „Gakushi“ (entspricht dem staatlichen Diplom). Mit diesem Titel ist die Lehrberechtigung an allen höheren Schulen gegeben. Ein zusätzliches 5. (Spezial-) Studienjahr berechtigt zur Anstellung an einer Universität oder Hochschule. Nur ein kleiner Prozentsatz tritt ins öffentliche Musikleben als Solist oder Chor- bzw. Orchestermittglied.

Alfred Borchardt

WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Geschichte in der Gegenwart

Während die Jungen in begreiflicher Emphase zuweilen vorgeben, unerhört Neues, nie Dagewesenes zu produzieren, ist die ältere Generation bestrebt, der Avantgarde ihre Bindungen an die Tradition nachzuweisen. Die Erfahrenen kennen die Wichtigkeit von Kontinuität; sie wissen, daß man sich nicht ohne Schaden über Gewachsenes hinwegsetzt. Allerdings: die einfache Anlehnung an die Tradition ist kaum der rechte Weg. Professor Leo Schrade, gebürtig aus Ostpreußen, zur Zeit — nach einer zwanzig Jahre währenden Tätigkeit an der Yale University in New Haven (USA) — Ordinarius für Musikwissenschaft an der Basler Universität, zeigte in Hamburg in temperamentvollen, zwar polemisch zugespitzten, aber durch ihre Klarheit bestechenden Ausführungen eine neue Projektion des Geschichtlichen in die Gegenwart auf.

„Altes im Neuen Werk“ — so war die öffentliche Veranstaltung des Norddeutschen Rundfunks überschrieben. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, in der man auf so unscharfe Begriffe wie „alt“ und „neu“ verzichten kann; Begriffe zudem, denen das Diffamierende — hervorgerufen durch die Überbewertung des jeweils Entgegengesetzten — nun einmal anhaftet. Der Vortrag schien auf diesen Weg zu lenken, denn das Geschichtliche im Neuen soll nach Schrade nicht als Wiedererweckung von etwas Vergangenen verstanden werden, sondern als Geist von unserem Geiste, als ungesucht und im Zufall des Geschehens zu-



Musashino College Tokyo · Studentinnen im Gespräch



Musashino College Tokyo · bei Nacht

tage tretend. Den Prototyp eines Komponisten, der sich in einem derart zweckfreien Verhältnis zur Geschichte befände, sah Schrade in Strawinsky, der nie ein abstraktes geschichtliches Moment übernommen, sondern sich an bestimmte Werke gehalten habe. Im Sinne des historischen Parodie-Verfahrens pflege Strawinsky den geschlossenen Komplex eines Modells zu verändern.

Nun, wenn es auch reizvoll ist, die bekannten historischen Erscheinungen in Strawinskys Musik durch eine entsprechende Technik geistig legitimiert und über das Geschichtliche hinausgehoben zu sehen, so bleibt dadurch doch seine wesensbestimmende Mobilität unerklärt. Mag man bei dem „Monumentum pro Gesualdo“ noch an Parodie im ursprünglichen (nicht komischen) Sinne denken, so versagt diese Hypothese, wenn sich zum Beispiel Isorhythmik — wie bei den „Movements“ für Klavier und Orchester — erst aus der Analyse ergibt. Allerdings wäre die von Schrade grundsätzlich angefeindete Signatur „Neo-Klassizismus“ für den Spätstil Strawinskys nicht minder fragwürdig. Eine Analogie zur Isorhythmik sieht Schrade in der Reihenkomposition der Schönberg-Schule: dort zeige sich Versöhnung mit der Geschichte an.

Dieser Aspekt ist ungewohnt. Er ist entschieden anti-romantisch. Es hätte der Ausfälle gegen Hindemith und der recht gröblichen Vereinfachung seines kompositorisch-pädagogischen Werkes nicht bedurft, um den Anschluß an die Erkenntnisse der Jungen herzustellen. Sie hätten — so führte der Basler Professor aus — ein „unbelastetes“ Verhältnis zur Geschichte, — wissend, daß im Vergangenen kein Vorrat an „Hilfsstellungen“ parat läge. Wie ihre eigene musikalische Antwort auf die Fragen der Zeit sich zur Geschichte fügt, bleibt abzuwarten: an diesem Punkte, scheint es, muß sich der Blick über die europäischen Grenzen erweitern, in denen sich die Beispiele zu Schrades Ausführungen — Motetten von Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut, die Shakespeare-Songs von Strawinsky und das Saxophon-Quartett von Webern — scholastisch hielten.

Claus-Henning Badmann

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Georg Böhm im Blickpunkt seiner Zeit
Verschiedentlich wurde bezweifelt, daß der Lüneburger Johannisorganist Georg Böhm der Lehrer Bachs gewesen sei. Es liegen aber allerlei Anhaltspunkte vor, daß zwischen beiden enge per-

sönliche Beziehungen bestanden haben, auf Grund deren man mit Recht annehmen darf, daß eine Schülerschaft Bachs zu Böhm doch vorgelegen hat.

Schon in der gemeinsamen Heimat werden diese persönlichen Beziehungen begründet gewesen sein. Die in der Umgegend von Ohrdruf ansässigen Familien Böhm und Schambach — Böhms Mutter war eine geborene Schambach — haben sicher Mitglieder der bis über ganz Thüringen verbreiteten und in künstlerischer Hinsicht führenden Familie Bach gekannt. Auch während seines Bildungsweges, der Böhm von Hohenkirchen bei Ohrdruf, wo er am 2. September 1661 als Sohn des Organisten Johann Balthasar Böhm geboren wurde, über die Schulen in Ohrdruf, Goldberg und Gotha bis zur Universität Jena führte, ist er mit Angehörigen der Familie Bach des öfteren in Berührung gekommen. Es ist auch kaum anzunehmen, daß der junge Bach, der sonst mit erstaunlicher Sicherheit immer den richtigen Weg fand, während seines mehr als zweijährigen Aufenthaltes in Lüneburg an Böhm, bei dem er im praktischen Spiel wie in der Komposition viel Neues lernen konnte, vorübergegangen sein sollte. 1693 finden wir Böhm als Familienvater in Hamburg. Von dort zog er im Jahre 1698 nach dem idyllisch gelegenen norddeutschen Städtchen Lüneburg, um das Organistenamt an der Johannis-Kirche zu übernehmen, das er bis zu seinem Tode innehatte.

Mit Bachschen Dimensionen gemessen, haben wir es bei Böhm mit einem Kleinmeister zu tun. Messen wir ihn aber an seinen damaligen thüringischen Zeitgenossen, so ist Böhm einer der gedankenreichsten. Er verläßt die Heimat, um mit den damaligen norddeutschen Meistern in Verbindung zu kommen, und zeigt damit seinen Drang, sich von der thüringischen Tradition zu trennen, die im großen und ganzen etwas erstarrt war. So finden wir in seinen Werken Elemente, die von thüringischen, nordischen und auch mitunter französischen Einflüssen herrühren. Wie er diese miteinander verarbeitet, zeigt ganz seinen persönlichen Stil. Böhms Größe liegt in den kleinen Formen. In den großen Formen — wie beispielsweise in Präludium und Fuge in d-Moll — werden wohl kaum die norddeutschen Vorbilder erreicht. Um so mehr zeigen die Präludien und Fugen in C-Dur und a-Moll wie auch die sehr reich gegliederten Choralbearbeitungen und Orgelchoräle eine zwingende Größe und starken architektonischen Aufbau. Aus den noch erhaltenen Werken gewinnt man jedoch den Eindruck, daß

nicht der monumentale Klang der Orgel, sondern der intime Klang des Klaviers die Welt für Böhm war, in der er etwas Besonderes zu sagen hatte. Auf Grund der ausgesprochen klavieristischen Veranlagung ist es nicht zu verwundern, daß die damals klassische Form der Klaviermusik, die „Suite“, einen besonders breiten Raum in seinem gesamten Schaffen einnimmt. Es sei hier erinnert an die große Französische Suite in D-Dur und die herrliche Partita über die Arie „Jesu, du bist allzu schön“, in der Böhm's reiche Variationskunst zu immer neuen Veränderungen führt und stark improvisatorischen Charakter aufweist, der ja seine ganze Kunst beherrscht. Allen bisher genannten Werken aber voran steht ein Präludium, Fuge und Postludium in g-Moll, das zu den bedeutendsten Klavierwerken jener Zeit gehört, voll tiefer norddeutscher versonnener Stimmung, voll Schwermut, Ernst und Größe der Empfindung und wieder voll Anmut und französischer Grazie. Dies alles im Rahmen einer ungewöhnlichen, weitgespannten, aber doch mit künstlerischer Notwendigkeit aus dem Inhalt hervorgewachsenen Form. Kein Wunder also, wenn Georg Böhm, der Meister der Kantate und der Choralbearbeitung an der Johanniskirche zu Lüneburg, so überaus stark auf Bach einwirken konnte.

Helmut Thörner

UNSERE GLOSSE

Anstößig

Der Hessische Rundfunk hatte bei dem Komponisten Giselher Klebe ein Werk in Auftrag gegeben, das anläßlich der „Tage für Neue Musik“ in Darmstadt unter dem Titel „Kantate“ nach Texten Hans-Magnus Enzensbergers im letzten Sommer uraufgeführt werden konnte. Nun mußte der Komponist erfahren, daß eine Ausstrahlung dieses seines Werkes über den Hessischen Sender nicht erfolgen darf.

Der Rundfunkrat hat sich unter Berufung auf einen Paragraphen des Rundfunkgesetzes wegen „Gefährdung der Sittlichkeit“ gegen die Sendung des Stückes ausgesprochen, da in den Enzensbergerschen Texten „anstößige“ Formulierungen enthalten seien.

Das Publikationsorgan „Der Hessen-Spiegel“ erfuhr hiervon und bemühte sich, die „skandalöse“ Seite dieses Funkauftrages herauszustreichen und eine im künstlerischen Bereich zu diskutierende Angelegenheit politisch auszuwerten. Dabei behauptete man, das Grundgesetz werde mit diesem Werk Enzensbergers verletzt, und die Mehrheit

sei gegen eine „Aufführung“ gewesen — obwohl es sich doch lediglich um eine Sendung im Hessischen Rundfunk handelt. Schließlich wurde als Beispiel für die „Förderungsunwürdigkeit“ des Stückes der Text der „Geburtsanzeige“ bezeichnet: eines Teiles, der bisher noch gar nicht aufgeführt wurde und als Sendung ebenfalls nicht in Frage kommen sollte.

Es geht also nicht um die Musik des nun leidtragenden Komponisten Klebe, sondern um einen Text, den man den hessischen Hörern nicht zumuten zu können glaubt. Gewiß, man kann über Einzelheiten dieser Texte streiten. Ob aber daraus ein Verbot der Sendung abgeleitet werden kann, steht sehr dahin. Man fühlt sich in Fragen der Sittlichkeit, vor allem aber in denen der Religion düpiert. Daher soll der Hörer des Nachtprogramms, in dem das Werk ja wohl allein gesendet worden wäre, mit diesem Text lieber nicht konfrontiert werden.

Nun ist aber Enzensbergers „Verteidigung der Wölfe“ in jeder Buchhandlung zu haben, und ausgerechnet Blätter wie die „Frankfurter Hefte“, „Christ und Welt“ und die „Neue Zürcher Zeitung“ haben diesen Gedichtband sehr positiv besprochen — trotz der fast zum Zynismus vorgetriebenen Schärfe von Enzensbergers Zeitkritik. Man kann nur hoffen, daß der Hessische Rundfunkrat (im eigenen Interesse) recht bald zu der Einsicht kommt, wie sehr er auf verlorenem Posten steht. Seine Argumentation ist nicht nur schwach; sie geht am Kern der Sache völlig vorbei. In keinem Fall kann sie ausreichen, das Recht auf Ausübung einer Zensur zu begründen, die es bei uns — laut Grundgesetz — nicht gibt. Schließlich läuft Klebes Komposition unbeanstandet über andere deutsche und ausländische Sender, ist in Köln nicht weniger als in München schon ausgestrahlt worden.

W.E.v.L.

VOM MUSIKALIENMARKT

Zeitgenössisches

Der 1929 in Australien geborene Marc Wilkinson studierte in Amerika, England und Frankreich. Er lebt in London und schrieb verschiedene Instrumentalstücke, ein Klavierkonzert und Lieder. Aus Samuel Becketts „Warten auf Godot“ nahm der Komponist „Stimmen“ und ließ sie zu Klang werden (Universal-Edition, Wien). Eine Altstimme wird von Flöte, Es-Klarinette, Baß-Klarinette und Violoncello ergänzt. Aus einem durch Pausen markierten Sprechen, das in rhythmisch fixierte

Sprache übergeht, entfaltet sich langsam eine Art Singen, das aus verschwindend wenigen Intervallen besteht, zumeist auf ein rhythmisiertes Sprechen konzentriert bleibt. Die Instrumente fügen ein durchsichtiges Klanggespinnst hinzu, oft auch ohne die Stimme unmittelbar zu ergänzen, zu spiegeln oder gar zu „begleiten“, stellenweise aber mit zu direkter, fast illusionistischer Instrumentation. Die Wiederholung von Textteilen überzeugt nicht. Auch nutzt sich die Wahl extremer Intervall-Sprünge und der Wechsel oder das Miteinander von punktuell mit getragenen Linien-Stil zu sehr ab. Es gibt aber besonders zu Anfang des etwa zehnminütigen Stückes wirkungsvolle Effekte, die ein gewisses Geschick des Komponisten verraten. Als Opus 75 gab Marcel Mihailovici vier Lieder auf Gedichte von Yvan Goll unter dem Titel „Abendgesang“ heraus (B. Schott's Söhne, Mainz). Die 1957 geschriebene und Carla Henius gewidmete Arbeit zeichnet sich zunächst schon durch die herrliche Gedankenlyrik Golls aus. Die Vertonung zeigt herkömmliche Methoden, vor allem im Verhältnis zwischen Gesangsstimme und Klavierbegleitung. Während die erste mit zumeist eindringlichen wie auch eingängigen Intervallfolgen auftritt, wird die Begleitung in etwas stereotyper Weise von Chromatik bestimmt. Rhythmisch sind alle vier Lieder recht gleichförmig gehalten. Am stärksten spricht das ausdrucksvolle dritte Gedicht oder Lied an, während das erste in der Stimmung am dichtesten gestaltet ist.

Aus Hans Werner Henzes „Kammermusik 1958“ sind jetzt gesondert und von Julian Bream eingerichtet die „Drei Fragmente“ nach Hölderlin für Singstimme und Gitarre sowie „Drei Tentos“ für Gitarre allein erschienen. Man erinnert sich hierbei an die Begeisterung, mit der Henze schon 1955 von der Welt neapolitanischer Canzonen sprach: „Ihre Erfindung besteht darin, simplizamente den erforderlichen Ausdruck in den Fall der Töne und Rhythmen zu legen und die Gitarre ist die einzige zulässige Begleitung. Keine Orchesterfarben, kein ‚seriales Material‘, kein Sinuston. Eine Melodie und eine simple Begleitung.“ Solche Gedanken klingen in den angezeigten Stücken nach (B. Schott's Söhne, Mainz). Henze erweist sich auch hier als ein Melodiker großen Stils. Die „simple“ Begleitung ist bei Henze natürlich keineswegs so einfach, wie man annehmen mag, klangliche Feinheiten und rhythmische Delikatessen finden sich auf jeder Seite. Zu der oft von Koloraturen erweiterten Gesangsstimme fügt sich die Gitarre mit Akkorden oder Läufen im

Sinne einer raffinierten Simplität hinzu. Alle drei Fragmente sind von bestechendem Reiz. Nicht weniger eigenwillig und doch einfühlsam sind die drei Tentos, drei der provenzalischen, mittelalterlichen Streitgedichtform nachgebildete Gitarrenstücke, von denen das mittlere in seiner Vitalität und rhythmischen Variabilität am stärksten anspricht.

Der Bund griechischer Komponisten hat eine Sammlung mit 27 griechischen Liedern herausgegeben (Universal-Edition, Wien). Es handelt sich um Kunstlieder von führenden griechischen Komponisten wie Kalomiris, Mitropoulos und Skalkottas, in denen griechische Folklore deutlichen Niederschlag fand. Zu Beginn unseres Jahrhunderts haben diese Musiker das Volkslied bewußt aufgegriffen, das eine Synthese von Elementen der altgriechischen Musik, orientalischen Einflüssen und Charakteristiken der neugriechischen Ausdrucksart ist. Die Besonderheiten finden sich im Harmonischen, Rhythmischen und Melodischen. Man darf für diese ebenso aufschlußreiche wie anregende Sammlung dankbar sein und kann nur hoffen, daß sie häufig herangezogen wird, da wir aus diesem Sektor bisher nur wenig kennengelernt haben. Skalkottas' Lieder, dann auch solche von Mitropoulos und Nezeritis, sind die interessantesten, auch in Bezug auf die Begleitung. 1942 stellte Béla Bartók, zusammen mit seiner Frau, während einer Konzertreise in den Vereinigten Staaten von Amerika eine „Suite für zwei Klaviere“ vor, die 1941 entstand und eine freie Bearbeitung der Orchestersuite Nr. 2 (Opus 4) des Jahres 1907 darstellt (Verlag Boosey & Hawkes, London und Bonn). Die vier Sätze sind sehr melodienreich. Obwohl es sich um Erfindungen Bartóks handelt, sind die Folklore-Beziehungen unmittelbar greifbar. Während die Original-Fassung mit Instrumentationen recht eigener Art (etwa Baßklarinette-Solo im „Puszta“-Bild und Harfen-Arpeggien) wirkt, ist hier der Akzent auf das reinmusikalische Moment gelegt: man wird von den Farben nicht abgelenkt. Man muß auf ihren Effekt freilich verzichten. Doch ist die Klavierfassung so dicht und stimmungsträchtig, daß man mit ihr keineswegs der orchestralen nachtrauert, zumal diese sehr selten in unseren Konzerten erscheint. Es ist zu hoffen, daß die Interessenten der zweiklavierigen Literatur zu dieser Bearbeitung greifen, die musikalisch und klavieristisch viele Reize bieten kann. Freilich stellt sie sowohl grifftechnisch als auch rhythmisch manche Ansprüche.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Musik des Barock

Höchst willkommen sind die „Zwölf Triostücke aus der Barockzeit“, herausgegeben von Helmut Mönkemeyer (Bärenreiter, Kassel). Sie sind wohl überlegt und auf die Bedürfnisse des Schul- und Liebhabermusizierens eingestellt. Zwei c"-Flöten spielen im 1. Heft über dem fast durchweg homophon gehaltenen Klavier. Die technischen Anforderungen an den Begleiter sind gering, damit im Klassen- und Gruppenunterricht ohne lange Vorbereitung ans Musizieren gegangen werden kann. Dem Heft liegt eine Baßstimme bei, die eine Oktave höher gesetzt ist als der Klavierbaß, wodurch das Original der Stücke beibehalten bleibt. Das 2. Heft des barocken Triospiels bringt dieselben zwölf Kompositionen nur für drei Einzelinstrumente ohne das Tasteninstrument, also die Partitur, die im großen übersichtlichen Druck das Einstudieren zur Freude macht.

Gottfried Schweizer

Ein holländischer Liedkomponist

Alphons Diepenbrock (1862—1921) galt zu Lebzeiten als der bedeutendste holländische Komponist. Die Herausgabe und Verbreitung seines Werkes setzte sich nach seinem Tode der Alphons-Diepenbrock-Fonds zum Ziel, der kürzlich ein Heft mit Liedern für Sopran oder Tenor und Klavier vorlegte. Sie stammen aus den Jahren 1889 bis 1917 und sind auf lateinische, italienische, deutsche, französische und holländische Texte komponiert. Ihr Stil macht insofern eine gewisse Wandlung durch, als in den späteren Gesängen eine Auflockerung des anfänglich recht voluminösen Klaviersatzes und eine stärkere rhythmische Differenzierung im Melodischen zu erkennen ist. Im übrigen scheint aber Diepenbrocks Liedschaffen durchweg dem spätromantischen Vorbild verpflichtet zu sein, besonders in der — manchmal überladenen — Harmonik, die sich zur Belebung des Satzbildes gern scheinpolyphoner Bildungen bedient.

Willi Wöhler

Niederländische Chormusik

In Holland ist die „Vereinigung für die niederländische Musikgeschichte“ dabei, in einer Publikationsreihe „Musica antiqua batava“ (Editio Musico, Den Haag) wieder auf die große Zeit des 15./16. Jahrhunderts aufmerksam zu machen, die mit der Schöpfung des durchimitierenden A-capella-Stils die Entwicklung der gesamten europäischen Musik maßgeblich beeinflusste. Und es

kommt ihr dabei wohl vor allem darauf an, neben der geistlichen Motettenkunst, die von der Musikwissenschaft vornehmlich behandelt wird und deren Meister auch in den Fachkreisen bekannt sind, den Reichtum des weltlichen Liedes, der mehrstimmigen Chansons wieder zum Leben zu erwecken. So finden sich in der Reihe wohl auch Sätze großer Meister wie der 20. Psalm von Jan P. Sweelinck und zwei frische weltliche vierstimmige Lieder „Er ist nun endlich da, der allerliebste Mai“ und „Nur Venus gleich“ von Jacobus Clemens non Papa, der als der phantasiereichste niederländische Motettenmeister gilt. Die Namen der anderen Chansonkomponisten findet man auch in größeren Nachschlagewerken nicht mehr verzeichnet wie Joannes Turnhout, Jan Belle, Servaes v. d. Muelen und Episcopius. Die Ausgabe dieser durchgehend vierstimmigen Chorlieder ist ohne allen wissenschaftlichen Ballast rein für den praktischen Konzertgebrauch bestimmt und durch Zusammenfassung der vier Chorstimmen zu einem Klaviersatz auch leicht handlich gemacht. Mit Ausnahme des 20. Psalmes von Sweelinck haben alle Sätze eine deutsche Textübertragung. Unsere Singkreise werden hier sicherlich manche reizvolle Bereicherung für ihre Arbeit finden.

Joadhim Herrmann

Brittens „Cantata Academica“

Zur Feier des fünfhundertjährigen Bestehens der Universität Basel wurde Benjamin Britzens neue Kantate „Carmen Basiliense“ uraufgeführt (Boosey und Hawkes, London). Es handelt sich um ein zwanzigminütiges Vokalwerk. Der lateinische Text dieses Lobliedes auf Basel und seine Universität wurde unter Verwendung der Stiftungsurkunde der Universität und älterer Lobreden auf Basel von Bernhard Wyss zusammengestellt. Britten hat in zwei großen Abschnitten dreizehn Teile gefügt, die von je einem Choral eingerahmt sind, der mit demselben Thema einmal die Wissenschaft als aller Güter Höchstes, zum anderen die „freie Hochschule als ewigen Schmuck und Augapfel des ruhmreichen Basel“ preist. Anfang und Ende des Werkes stellt eine G-Tonalität dar. Die einzelnen Teile werden von den Solisten abwechselnd allein, dann auch im Duett und in Kombinationen mit dem Chor oder Chorgruppen und vom Chor vorgetragen. Britten hat versucht, verschiedene Ausdrucks-Charaktere wirken zu lassen, Rezitative mit Arioso hier und Scherzo dort beispielsweise zu konfrontieren. Dabei nahm er wenig Rücksicht auf die Texte.

Es ist klar, daß sie, selbst in der lateinischen Fassung, oft nur schwer zu vertonen sind. Am besten gelang es Britten dort, wo er entsprechend strenge Kompositionsprinzipien anwandte. Es geschah vor allem im zweiten Teil, in dem man ein zwölftöniges Thema findet, dem eine vierstimmige Fuge angeschlossen ist, deren Kunstfertigkeit beachtlich genannt werden kann. Die einzelnen Teile des Stückes werden von je einem Ton jener Zwölftönereihe bestimmt. Es dürfte aufschlußreich sein, diesem wirkungsvoll gearbeiteten Werk unabhängig vom feierlichen Jubiläums-Rahmen zu begegnen. Die Partitur ist in der Taschenform-Ausgabe sehr klein und manchmal fast unleserlich gehalten.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Harald Genzmer: Dritte Sonatine

Diese Sonatine für Klavier entstand als Kompositionsauftrag des Rias Berlin zum Tage der Hausmusik 1959. Damit scheint ihr Charakter und ihr Zweck bereits ausgewiesen, und in der klaren formalen Disposition und der technisch-manuellen Gradheit könnte man vielleicht eine pädagogische Absicht erkennen, die man aber keineswegs als naiv-anspruchslos bezeichnen darf. Sie verlangt einen bestimmten Grad geistiger Lebendigkeit, um den musikalischen Ablauf der drei kurzen Sätze sinnvoll zu erfassen und zu gestalten. Obwohl ursprünglich für den häuslichen Musizierkreis bestimmt, findet man sie doch auch auf den Konzertprogrammen unserer Pianisten, und das ist doch ein untrügliches Kriterium für ihren musikalischen Wert. Joachim Herrmann

DAS NEUE BUCH

Musik in unserer Zeit

Man staunt zunächst über den Titel des Buches von Kurt Honolka: *„Das vielstimmige Jahrhundert, Musik in unserer Zeit“* (Cotta-Verlag, Stuttgart 1960, DM 29.—). Also nicht nur von „Neuer Musik“ wird gehandelt, sondern umfassender von „Musik in unserer Zeit“; nicht ein Ausschnitt irgendwelcher Art soll gegeben, sondern die Fülle der Erscheinungen dieser überreichen ersten Jahrhunderthälfte aufgezeigt werden. Das Inhaltsverzeichnis mit über 150 gut geprägten Überschriften wirkt wie ein Versprechen. Und dies Versprechen wird vom Verfasser gehalten. Er beginnt mit einer Darstellung des romantischen „Erbes“ und zeigt dann die großen „Wegbereiter“: Mahler und Busoni, Debussy und Ravel, Skrjabin

und Janáček; auch Reger ist in seiner Größe und Besonderheit treffend erfaßt. Nun folgen die eigentlichen Begründer der Moderne: Strawinsky, Schönberg, Berg und Bartók. Die weitere Entwicklung in ihrer Vielfalt wird in einem besonderen Kapitel unter dem Titel „Zwischen zwei Weltkriegen“ aufgezeigt. Einzig hier möchte ich Bedenken gegen die fragwürdige Bezeichnung „Neuklassizismus“ anmelden, zumal sie später mehrfach in anderer Bedeutung wiederkehrt. Der Verfasser hat Strawinsky im übrigen überzeugend charakterisiert; das gleiche gilt für Milhaud. Daß Hába gewürdigt wird, ist erfreulich. Die wenigen Sätze über Bartóks Verhältnis zur Volksmusik sind mustergültig. Im folgenden ist das Hindemith-Kapitel von erfreulicher Sachlichkeit. Und daß schließlich die „Kräfte der Beharrung“ (S. 197 ff.) nicht abgewertet werden, sei besonders hervorgehoben. Über Pfitzner und Fauré ist Wesentliches ausgesagt, Schoecks „Penthesilea“ in ihrer Einzigartigkeit gesehen und gewürdigt. Der singenden Gemeinschaften wird ebenso gedacht wie etwa des „Volksliedes von heute“. Trotz der gebotenen Kürze kommt nichts „zu kurz“; die Formulierungen sind knapp und pointiert, die Sprache zuchtvoll und gepflegt. Jazz und Operette werden in der „Fülle der Erscheinungen“ nicht übergangen. Man freut sich an Prägnanzen, wie der, daß die Operette nach dem „goldenen“ und „silbernen“ Zeitalter nun in ihr „blechernes“ gekommen sei, oder, daß im heutigen Musiktheater der „belebte Kammersänger mit dem gestischen Repertoire eines Verkehrsschutzmannes“ nichts mehr zu suchen habe. Nur daß Operetten „Bestseller“ sein können, fand ich überspitzt. Doch Scherz beiseite — das abschließende „Selbstgespräch um Mitternacht“, das die beiden „Seelen in der Brust des Autors“ über Gegenwart und Zukunft sich streiten läßt, ist eine eigengültige schriftstellerische Leistung. So ist das aufschlußreiche Buch, das durch viele Abbildungen und Notenbeispiele bereichert ist, für den Musik- und Theaterfreund wie für den Fachmann gleich lesenswert. Das einzige Versehen, das ich fand, ist der „Mährer“ Janáček. Joseph Müller-Blattau

Briefe Bartóks

Der Band Béla Bartók: *„Ausgewählte Briefe“* (Corvina-Verlag, Budapest 1960, DM 22.—), von János Demény ediert, läßt uns erstmalig in deutscher Sprache ein umfassendes Bild des mit seiner Umwelt korrespondierenden Komponisten gewin-

nen; im Januar 1900 mit einem Schreiben des knapp neunzehnjährigen Studenten an seine Mutter einsetzend, führt er durch sein ganzes Leben bis hin zum 11. August 1945, dem letzten hier erhaltenen Briefdatum kurz vor seinem Tode. In diesen insgesamt 195 Dokumenten spricht ein großer Mensch zu uns: von seinem kompositorischen Werke freilich relativ wenig enthüllend, desto mehr jedoch die für ihn ebenso wichtige Volksmusikforschung in den Vordergrund rückend, deren Anliegen ihn über fast vier Jahrzehnte zutiefst und leidenschaftlich beschäftigt hat. Wie kaum ein zweiter Musiker unserer Tage ist Bartók durch mancherlei Verkennung, Mühsal und immer schwerer werdende Krankheit hindurchgeschritten, unbeirrt auf sein Ziel zusteuern, dessen Resultate sich fernerhin als so seltsam ertragreich erweisen sollten. Diesem Ziel zufolge verließ er endlich im Herbst 1940 auch die geliebte Heimat. Wie aus etlichen seiner Briefe deutlich hervorgeht, hat er Kompromisse nirgends anerkannt; selbst auf die Gefahr eines unbehausten Lebens hin hat er stets diejenige Entscheidung getroffen, die ihm sein Gewissen vorschrieb.

Werner Bollert

Bartók-Festschrift

Der stattliche Gedächtnisband, den die Ungarische Akademie 1956 als Zeichen der weltweiten Verehrung des großen ungarischen Komponisten und Musikforschers vorlegte, war trotz hoher Auflage so schnell vergriffen, daß eine Neuauflage schon im nächsten Jahr notwendig wurde: „*Studia memoria Bélae Bartók sacra*“ (Budapest 1957, DM 25.20). Diese zweite Auflage ist ein genauer Nachdruck der ersten, lediglich die russische Fassung des Beitrages von Viktor Beljaeff, Moskau, und die russische Übersetzung des Nachwortes der Herausgeber sind fortgefallen. Titel und Widmung sind lateinisch, die Beiträge der 26 Autoren in deutscher (15), englischer (8), oder französischer (5) Sprache abgefaßt. Nur ein Aufsatz beschäftigt sich mit dem Werk Bartóks: Kresanek (Preßburg) berichtet über Bartóks slowakische Volksliedsammlung, deren erster Band inzwischen von Oskár Elschek herausgegeben wurde. Die übrigen Musikforscher ehren das Gedächtnis des Meisters durch Studien aus ihrem Arbeitsgebiet, wobei die Themen aus dem Bereich der musikalischen Volks- und Völkerkunde gewählt sind. So wird hier nur die Forschungsarbeit Bartóks geehrt, die ihn zeit seines Lebens am intensivsten beschäftigte: das Studium der natürlichen Quellen der Musik in der

Folklore Ungarns und ihre Verflechtung mit den Volksmusikstilen aller Völker und Zeiten. Nicht wenige der Beiträge gelten der volksmusikalischen Vor- und Frühgeschichte. Da sie durchweg von den besten Kennern des Faches aus ganz Europa stammen, ist dieser Sammelband zugleich ein interessantes Dokument für den gegenwärtigen Stand der Volksmusikforschung, und das hohe Niveau der Arbeiten rechtfertigt die große Nachfrage nach dieser Festschrift. Der einzige Nachteil ist das Fehlen eines Werk- und Schriftenverzeichnisses von Béla Bartók, das man an dieser Stelle doch wohl erwarten dürfte.

Fritz Bose

Einführung in die Zwölftonmusik

Der Komponist Leopold Spinner hat eine ebenso konzentrierte wie sinnfällig kurze Einführung in die Technik der Zwölf-Töne-Komposition gegeben. Dem Verlag (Boosey & Hawkes, London und Bonn) sei empfohlen, diese Arbeit auch in deutscher Übersetzung herauszubringen, da anzunehmen ist, daß sich zahlreiche deutsche Musikfreunde auf die hier dargelegte Art schnell zu informieren wünschen. Sie können das in der Tat: Spinner gibt mit relativ wenig Text und gut gewählten Notenbeispielen, die neben dem theoretischen Teil sofort eine praktische Anwendung der Reihen-Manipulationen bieten (wobei Werke von Schönberg und Webern herangezogen wurden), einen knappen grundlegenden Einblick in die serielle Verfahrensweise, wie sie heute als „klassisch“ oder auch als „orthodox“ bezeichnet wird. Der Autor bietet sofort praktische Hinweise plastischer Art, nennt eine Zwölftöne-Reihe als Grundlage und schreibt anschließend einige Formulierungsmöglichkeiten sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Anwendung (für Klavier gesetzt) auf, zunächst in zweiktaktigen Phrasen, dann mit der Wiederholung der zweiktaktigen Phrase in Antwort-Formen. Hierbei sind rhythmische und intervallische Relationen zugleich einbezogen, ferner Transpositionen. Schließlich sind Acht-Takt-Perioden vorgeführt und durch Beispiele aus Kompositionen belegt. Eine komplette Analyse des ersten Teiles der Klavier-Variationen Weberns bildet den Abschluß des kleinen, aber inhaltsreichen und sehr instruktiven Heftes, dem auch eine Tabelle mit einer Zwölftöne-Reihe, ihren drei weiteren Grundformen und ihren elf Transpositionen beigegeben wurde. Es entstand eine anregende und fundierte Arbeit.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Ein neuer Konzertführer

Als Gegenstück zum früher erschienenen, ausschließlich Neuer Musik gewidmeten Konzertführer liegt nun in der Fischer-Bücherei (Nr. 299) ein zweites Bändchen dieser Art vor. 99 Standardwerke von Beethoven bis Richard Strauss hat Gerth-Wolfgang Baruch in diesem „Konzertführer“ beschrieben, aber nicht analysiert. Er wendet sich damit naturgemäß in erster Linie an den Musikliebhaber. Der jeweiligen Einführung schickt er die wichtigsten, sonst zumeist vermißten Werkangaben (wie auch die Orchesterbesetzung) voraus und enthält sich im übrigen jedes Werturteils, soweit er nicht zeitgenössische Stimmen zitiert oder gar die Komponisten selbst zu Wort kommen läßt, die oftmals ihrem eigenen Opus nicht mehr so positiv gegenüberstanden wie die Nachwelt. Sehr lesenswert sind jedenfalls die flüssig geschriebenen Kurzbiographien, auch für den Fachmann, insofern als dort manch irrtümlich Verbreitetes richtiggestellt wird. Daß dabei noch wenig bekanntes, aber stets authentisch belegtes Tatsachenmaterial verarbeitet wurde, dankt man dem Verfasser ganz besonders, vermißt man auch in den hier ausgewählten Werken noch manch eines, das vielleicht bei einer Neuauflage berücksichtigt werden könnte.

Jürgen Völckers

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: „Buenos Aires Musical“ (246, 247/1960): David Lagamanovich berichtet über das Festival von Tucuman, Jorge D'Urbano über das von Santa Fe, Enzo Valenti Ferro über Wagners „Tannhäuser“ im Teatro Colón. Alphons Silbermann erörtert Opernprobleme, Colin Mason zeichnet ein Porträt des englischen Komponisten Peter Racine Fricker. Im nächsten Heft wird die Situation des argentinischen Komponisten von Alberto Ginastera dargestellt.

Dänemark: „Dansk Musiktidsskrift“ (7/1960): Axel Borup-Jørgensen schreibt über Webern und Nono, Mogens Andersen widmet ein Porträt Henri Pousseur. Zu Stockhausen und Boulez nehmen Jan Maegaard und Per Nørgard Stellung.

Großbritannien: „Opera“ (12/1960): Donald Mitchell widmet einen Beitrag Benjamin Britten; ein ausführlicher Bericht ist dem Neubau der Leipziger Oper vorbehalten, die Autoren sind Siegmund Wölfling, Alan Bush und Ossia Trilling. — „The Musical Times“ (1414/1960) bringt Bei-

träge zur elektronischen Musik, zu Strawinsky und Chopin.

Italien: „Musica d'oggi“ (9/1960): Das Heft ist vorwiegend pädagogischen Beiträgen gewidmet, die von Gianandrea Gavazzeni, Guido Farina und Achille Schinelli stammen.

Niederlande: „Mens en Melodie“ (12/1960): Wouter Paap eröffnet das Heft mit Fragen zur Musikkritik und nimmt auch zu Buxtehudes „Abendmusik“ Stellung. Harry Mayer schreibt über serielle Musik, W. C. de Jong über ein systematisches Verzeichnis von Händel-Drucken. Johan Rotman entwirft ein Porträt des Psalmenkomponisten Gomoelka.

Österreich: „Österreichische Musikzeitschrift“ (12/1960): Das Heft enthält folgende Beiträge: Heinrich Neumayr: Musik auf alten Werken der bildenden Kunst; Max Gehmacher: „Stille Nacht“ in der Kritik; Erich H. Mueller von Asow: Beethovens Briefe; Eduard Melkus: Schumanns letzte Werke; Alexander Witeschnik: Wiens Opernleben anno 1910; Lotte Lehmann: „Dank an die holde Kunst“. — „Musikerziehung“ (2/1960–1961): Hans Sittner berichtet über die Lage der Musikerziehung in der Welt; Eberhard Preussner beleuchtet die großen Institute musikerzieherischer Arbeit. Brigitte Müller kennzeichnet die berufliche rhythmische Erziehung. Weitere Beiträge stammen von Anton Dawidowicz, Erik Werba, Joh. H. E. Koch, Walter Deutsch und Friedrich Neumann. — „Der Opernfreund“ (52/1960): Weiner Melletin widmet Egon Wellesz einen Aufsatz.

Tschechoslowakei: „Slovenská hudba“ (11, 12/1960): Jurij Kremlev erörtert ästhetische und ethische Fragen; Lev Ginzbur widmet David Oistrach ein Porträt. Peter Faltin beleuchtet die Architektur in den Klaviersonaten Prokofieffs. Das nächste Heft enthält interessante Beiträge vorwiegend zum ostslowakischen Musikleben. Die grundsätzlichen Aufsätze stammen von Dezider Kardoš, Anton Hořejš, Mária Potomrová, Roma Skřepek. Milos Safránek entwirft ein Porträt von Martinů, Anton Klodner beleuchtet das Verhältnis Beethovens zur Slowakei.

Vereinigte Staaten: „Musical America“ (November 1960): Otto Lehmann schreibt über Verdis „Nabucco“, Lester Trimble über Aaron Copland. Ernest Thomas kennzeichnet Pierre Boulez.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Hans Albrecht, Leiter des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, ist am 20. Januar 1961 gestorben. Die Musikwissenschaft verliert mit ihm eine charaktervolle und lautere Persönlichkeit. Als Herausgeber der „Musikforschung“ und der „Acta musicologica“, als Leiter des Bach-Institutes in Göttingen und Herausgeber der „Documenta musicologica“ stand der frühere Leiter des Staatlichen Institutes für Musikforschung in Berlin und Mitgründer der Gesellschaft für Musikforschung im Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Lebens.

Otto Maag, der Schweizer Musikwissenschaftler, Librettist und Bühnenautor, ist in Basel im 75. Lebensjahr gestorben.

Walter Upmeyer, einer der Begründer der weltbekannten blauen Hefte von „Nagels Musikarchiv“, starb in Hannover im Alter von 85 Jahren. Der ehemalige Philologe und gute Cellospieler hat eine Fülle unbekannter Barockmusik ausgegraben und damit der Hausmusik und den Kammerorchestern zahlreiche lohnende Werke zugänglich gemacht.

Geburtstage

Herbert Biehle, der nach Veröffentlichung von musikwissenschaftlichen Arbeiten sich der Stimmbildung zuwandte, wird am 16. Februar 60 Jahre alt.

Ernennungen und Berufungen

Paul Hindemith, **Johann Nepomuk David** und **Carl Orff** wurden zu Ehrenmitgliedern der Akademie für Musik „Mozarteum“ in Salzburg ernannt.

Siegfried Reda wurde zum Orgelbausachverständigen für den Neubau der Orgel in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin berufen.

Heinz Rockstroh, bisher am Staatstheater Oldenburg, wurde als erster Kapellmeister an die Oper nach Hagen berufen.

Ludwig Wismeyer, Chefredakteur der „Musikalischen Jugend“, erhielt einen Lehrauftrag für das Orff-Schulwerk an der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe.

Ehrungen und Auszeichnungen

Joseph Müller-Blattau, der verdienstvolle Professor der Musikwissenschaft, der aber auch auf den Gebieten der Musikerziehung, der Chor- und Volksmusik wertvolle Arbeit entfaltet hat, wurde mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse ausgezeichnet.

Otto Erhardt, Regisseur der Deutschen Operngastspiele in Buenos Aires, erhielt für seine Arbeit im Dienste der deutschen Kunst das Bundesverdienstkreuz.

Herbert von Karajan erhielt in der Mailänder Scala die Insignien zum Großoffizier des Ordens der Italienischen Republik.

Ernst Krenek empfing die Johann-Heinrich-Merck-Ehrung der Stadt Darmstadt.

Marianne Lauda und **Karl Scheit** erhielten das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.

Wilhelm Brückner-Rüggeberg, Dirigent der Hamburgischen Staatsoper, wurde mit dem Professorentitel ausgezeichnet.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln teilt mit, daß das neugegründete Kölner Trio in verschiedenen Städten und Sendern mit Erfolg konzertierte. Das Institut veranstaltete mehrere Hochschulkonzerte, ein weihnachtliches Konzert sowie ein Orchesterkonzert mit klassischen und modernen Werken.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe bot in einem Konzert Bachs „Musikalisches Opfer“. In einer Veranstaltung, welche der Demonstration der „Ondes Martinot“ galt, erklangen Werke von Milhaud, Charpentier, Jolivet und Messiaen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bot einen Ernst-Krenek-Abend mit Rudo Timper.

Die Folkwangschule Essen legt ihren zweiten Veranstaltungsplan vor, der zahlreiche interessante Studioaufführungen sowie Konzertabende historischer und moderner Art enthält.

Das Robert Schumann-Konservatorium Düsseldorf widmete mit Konzert und Vortrag einen Abend Paul Hindemith.

Das Städtische Konservatorium Osnabrück setzte sich in zahlreichen Veranstaltungen für zeitgenössische Musik ein. Ein Hindemith-Konzert war dem 65. Geburtstag des Komponisten gewidmet. Von Karl Schäfer kamen verschiedene Instrumentalwerke zur Aufführung.

Das Hochschulinstitut Trossingen führte Krenek-Tage durch. Das Novak-Quartett Prag gastierte am Institut.

Das Institut für Bühnentanz Köln, das im Herbst 1961 ins Leben gerufen wird, soll eine Abteilung der Hochschule für Musik werden.

Die Musikakademie der Stadt Kassel veranstaltete eine Wochenendtagung mit Franzpeter Goebels.

Das Bruckner-Konservatorium Linz legt einen Jahresbericht vor, der eine umfassende Tätigkeit spiegelt.

Preise und Wettbewerbe

Robert Schollum wurde mit dem Förderungspreis für Volksbildung ausgezeichnet.

Roswitha Ehrhardt, Karl Ridderbusch und Gerhard Jelen erhielten den Folkwang-Leistungspreis.

Einen Internationalen Dirigentenkurs veranstaltet die Niederländische Radiounion vom 12. Juni bis 14. Juli. Man wende sich an das Sekretariat in Hilversum.

Musikfeste und Tagungen

Eine Chormusikwoche in Solingen fand statt, bei der in sieben Konzerten etwa 3000 Sänger mitwirkten.

Die Schwetzingen Festspiele vom 20. Mai bis 11. Juni bringen zur Eröffnung die Uraufführung von Hans Werner Henzes Oper „Elegie für junge Liebende“. Das Werk wird von der Bayerischen Staatsoper München in der Regie des Komponisten aufgeführt. Die Berliner Komische Oper gastiert wiederum mit Paisiello „Barbier von Sevilla“ in der Inszenierung von Walter Felsenstein. Die English Opera Group bringt Benjamin Brittens Shakespeare-Oper „Ein Sommernachts Traum“.

Die Salzburger Festspiele 1961 werden am 26. Juli im Neuen Festspielhaus mit Mozarts „Idomeneo“ unter Ferenc Fricsay eröffnet.

Eine Internationale Sommerakademie des Tanzes wird vom 30. Juli bis 15. August in Köln durchgeführt.

Die 12. Sommerfestspiele Dubrovnik vom 10. Juli bis 24. August bringen interessante Opern- und Konzertaufführungen sowie Folklore-Veranstaltungen.

Die Wiener Festwochen 1961 verzeichnen bedeutende Uraufführungen, voran Arnold Schönbergs nachgelassenes Fragment „Die Jakobsleiter“, dargeboten vom Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Rafael Kubelik. Sämtliche Werke von Anton von Webern sollen aufgeführt werden. Die Wiener Philharmoniker geben einen eigenen Zyklus mit sechs Konzerten. Zahlreiche ausländische Orchester werden zu hören sein.

Die zweite Musikwissenschaftliche Konferenz zu Ehren von Liszt und Bartók findet vom 25. bis 30. September in Budapest statt, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Von den Bühnen

Die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf brachte Wagners „Rheingold“ in einer Neuinszenierung mit Fritz Zaun am Pult heraus.

Die Wuppertaler Bühnen zeigten Verdis „Don Carlos“ in Georg Reinhardts Regie mit Hans Georg Ratjen als Dirigenten.

Das Theater Mönchen-Gladbach setzte sich für Verdis „Nabucco“ ein.

Die Bühnen in Kaiserslautern brachten die Uraufführung der Oper „Pulcinella“ von Bernhard Krol.

Die Staatsoper Dresden bot Verdis „Nabucco“ in deutscher Fassung von Erich Geiger.

Das Staatstheater Schwerin vermittelte die Uraufführung der Kammeroper „Die Erbschaft“ von Dieter Nowka.

Das Theater der Stadt Greiz bot Weinbergers „Schwanda“ in einer Inszenierung von Karl-Heinz Viertel unter Joachim Dietrich Link.

Das Stadttheater Zittau spielte erfolgreich Benjamin Brittens „Albert Herring“.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen brachten das Ballett „Venezianisches Divertimento“ von Heinz Schreiter zur Uraufführung. Die musikalische Leitung hatte Ljubomir Romansky.

Die Deutsche Staatsoper Berlin plant die Premiere von Mussorgskys „Boris Godunow“ mit Kurt Sanderling am Pult.

Die Komische Oper Berlin wird Benjamin Brittens Oper „Ein Sommernachts Traum“ in der Inszenierung von Walter Felsenstein herausbringen.

Die Bremer Oper bereitet die Premiere von Antonín Dvořáks letzter Oper „Armida“ in der Fassung von Kurt Honolka vor.

Die Wiener Kammeroper spielt im Sommer im Schönbrunner Schloßtheater Mozarts „Zaide“ und Rossinis „Gelegenheit macht Diebe“.

Arthur Sullivans Operette „Der Mikado“ in der deutschen Neufassung von Otto Erich Deutsch kam in Würzburg heraus.

Peter Tschaikowskys Ballett „Der Nußknacker“ wurde in Bremen, Hannover, Bern und Amsterdam gegeben. Auch Stuttgart setzte sich dafür ein.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Robert Hegers neuestes Orchesterwerk, die Sechs Partiten und die Toccata über den Choral „Jauchzt alle Lande Gott zu Ehren“, kamen in Hamburg zur Uraufführung.

Armin Kaufmanns „Kleine Musik für Streicher“ kam in Berlin zur Erstaufführung.

Antonín Dvořáks sechste Sinfonie wurde in Krefeld mehrfach dargeboten.

Karl Amadeus Hartmanns siebente Sinfonie brachte Gustav König mit den Berliner Philharmonikern.

Gustav Mahlers vierte Sinfonie erklang durch die Staatskapelle Weimar.

Hermann Henrichs Konzertsuite „Viel Lärm um nichts“ wurde in Frankfurt/Oder uraufgeführt.

Wilhelm Furtwänglers Klavierkonzert soll durch Erik Then Berg in Nürnberg erklingen.

Friedrich Cerhas „Espressioni fondamentali“ kamen unter Ernst Krenek in Berlin zur Uraufführung.

Rudolf Kelterborns „Variationen für Oboe und Streichorchester“ werden die Festival Strings Luzern uraufführen.

Ernst Kreneks neues Orchesterwerk „Quaestio temporis“ kommt in München, Linz, Wien und New York zur Aufführung.

Mark Lothars „Verwandlungen eines Barockthemas“ wurde erstmalig in Frankreich in Marseille aufgeführt. Das Werk erklang ebenfalls erstmalig in Schweden.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Das Kieler Kammerorchester brachte unter Wilhelm Pfannkuch Werke von Geminiani, Mozart, Clementi und Britten.

Die Staatskapelle Dresden bot in ihrem Kammerabend Werke von Ravel, Chopin und Mozart sowie eine Kammermusik von Paul Hindemith.

Chorwerke und geistliche Musik

Fritz Büchtgers „Weihnachtsoratorium“ wurde in Neuchâtel, im Radio Lausanne, im Hessischen Rundfunk, in Oberhausen und Rotterdam, im Radio Hilversum und im Norddeutschen Rundfunk Hannover aufgeführt.

Helmut Bornefelds Choralpartita „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ stand auf dem Programm des ersten Orgelabends an der neuen Orgel der Stadtkirche Aalen.

Siegfried Reda war mit zwei Motetten in einer Kirchenmusik in der Schloßkirche von Alt-Saarbrücken vertreten.

Antonín Dvořáks „Stabat Mater“ erklang in Wiesbaden unter Franz Paul Decker. Das gleiche Werk kommt im März in Kassel unter Paul Schmitz heraus.

Johann Joseph Fux „Missa corporis Christi“ wird in Berlin unter Karl Forster vorbereitet.

Walter Hüttels Präludien für Orgel kamen in Dessau zur Erstaufführung.

Heinz Sawade leitete ein Konzert des Bach-Chores in Mühlhausen mit Werken altklassischer und zeitgenössischer Meister.

Helmut Thörner spielte in Zwickau ein selten zu hörendes Orgel-Konzert von Enrico Bossi. Seine eigene Weihnachtskantate „Juchzet, ihr Völker“ kam in mehreren Städten zur Aufführung.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg gedachte des fünften Todestages von Erich Kleiber. Hans Mersmann sprach zu dem Thema „Das musikalische Kunstwerk in seinen geistigen und soziologischen Bindungen“. An Opern hörte man „La Bohème“ und „Gianni Schicchi“.

Radio Bremen bot Glucks „Alkestis“, ein Konzert der Leningrader Philharmonie, Mozarts „Musik zu Thamos“ und Ernst Peppings „Deutsche Messe“.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln eröffnete eine neue Sendereihe unter dem Titel „Beethovens Sonatenwerk“. Die Oper im 20. Jahrhundert brachte Strawinskys „The Rakes Progress“ und Henzes „König Hirsch“. Von Janáček erklang die Oper „Die Ausflüge des Herrn Brouček“. Dem Sänger Leonard Warren widmete man ein Porträt. Von Mendelssohn Bartholdy hörte man den fast vergessenen „Elias“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt eröffnet eine groß angelegte Sendereihe „Bilanz der fünfziger Jahre“. Führende Musikwissenschaftler und Publizisten nehmen in dieser umfassenden Vortragsreihe Stellung zu aktuellen Fragen. Ein Sinfoniekonzert stand unter der Leitung von Miliadios Caridis. Eine Gedenksendung war Günter Raphael vorbehalten.

Der Südwestfunk Baden-Baden begann mit einer aufschlußreichen Sendereihe „Junge Komponisten über alte Meister“. Friedrich Saathen bot ein Porträt von Hans Erich Apostel. Peter Stadlen erörterte die Frage nach dem Plagiat in der Musik. Telemanns „Schulmeister-Kantate“ erklang im Schulfunk. Das Landesstudio Freiburg im Breisgau gedachte des zehnten Todestages von Julius Weismann.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart bot ein Galakonzert mit Renata Tebaldi, vermittelte wertvolle Konzerte mit Emil Gilels und Johanna Martzy. Klaus Schilde spielte Prokofieffs drittes Klavierkonzert unter Rudolf Kempe. Hans Müller-Kray dirigierte Donizettis „Favoritin“. Zahlreiche Kammermusiksendungen rundeten das Programm ab.

Der Bayerische Rundfunk München bot die Operette „Die Fledermaus“ und vermittelte die Oper „Der Revisor“ von Werner Egk. In der Sendereihe „Für Kenner und Liebhaber“ erklang alte und neue Musik aus Italien. Zahlreiche Sendungen waren zeitgenössischer Musik vorbehalten.

Gustav Mahlers unvollendete zehnte Sinfonie wurde vom dritten Programm der BBC ausgestrahlt.

Rudolf Kelterborns „Canto appassionato“ und „Metamorphosen für Orchester“ wurden von der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft Basel gesendet.

Siegfried Borris' vierte Symphonie, die in Berlin erfolgreich aufgeführt wurde, erklang auch im Hessischen Rundfunk in einer Aufnahme des NDR.

Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Zaide“ wird vom Norddeutschen Rundfunk Hamburg in einer Konzertfassung vorbereitet.

Fritz Werners Violinsonate wurde im Süddeutschen Rundfunk aufgeführt.

Christoph Willibald Glucks Oper „Le Cinesi“ wird vom NWRV Fernsehen ausgestrahlt. Dirigent ist Bernhard Konz.

Christoph Willibald Glucks Oper „Merlins Insel“ wurde von Rias Berlin gesendet.

Winfried Zilligs Oper „Die Verlobung in San Domingo“ wurde in Hamburg für das Fernsehen angenommen. Das Werk wird in Bielefeld im Februar uraufgeführt.

Wolfgang Amadeus Mozarts „Schauspieldirektor“ wird im Februar in einer Funkfassung von Günter Haufwald erstmals nach der Neuen Mozart-Ausgabe im Süddeutschen Rundfunk Stuttgart gesendet.

Gastspiele und Konzertreisen

Das Israelische Philharmonische Orchester ist von einer Welttournee unter Carlo Maria Giulini zurückgekehrt.

Der Knabenchor Hannover ist zu einer Konzertreise nach Finnland abgeflogen.

Der Magdeburger Domchor unter Gerhard Bremsteller veranstaltete eine Konzertreise durch Westdeutschland.

Das Hessische Staatstheater Wiesbaden wird im März mit „Fidelio“ an der norwegischen Staatsoper Oslo gastieren.

Die Wuppertaler Bühnen wurden eingeladen, mit „Cardillac“ am Königlichen Theater in Brüssel zu gastieren.

Alfred Sierke gab der Opernspielzeit in Dublin mit Werken von Gluck und Mozart mit Arthur Gruber am Pult und Sängern aus Köln und Bremen einen bemerkenswerten Auftakt.

Leopold Stokowski dirigiert im Februar an der New Yorker Metropolitan Opera Puccinis „Turandot“.

Vaclav Neumann leitete das Silvesterkonzert der Staatskapelle Dresden.

Rita Streich kehrte von einer erfolgreichen Amerika-Tournee zurück.

Victoria de Los Angeles wurde als Elisabeth für die Bayreuther Festspiele verpflichtet.

Giuseppe di Stefano gastierte in Verdis „Maskenball“ in Budapest.

Dietrich Fischer-Dieskau singt an der Staatsoper Wien erstmalig die Titelpartie des Eugen Onegin.

Anneliese Rothenberger bereitet eine Tournee durch die Vereinigten Staaten vor.

Bernhard Konz wird im Februar ein Konzert des Griechischen Staatsorchesters in Athen dirigieren.

Karlheinz Stockhausen wurde zu sechs Konzerten mit eigenen Werken nach Kopenhagen, Malmö, Stockholm und Oslo eingeladen.

Hans Priegnitz kehrte von einer Konzertreise durch England und Irland zurück.

Verschiedenes

Der Grundstein zum neuen Konzertsaal des Funkhauses Hannover wurde vom Intendanten des Norddeutschen Rundfunks gelegt.

An einem Internationalen Colloquium für Theaterbau in Berlin nahmen über 400 Interessenten aus 16 Ländern teil.

Bei einer Autographen-Auktion in München wurde eine Autobiographie Tschaikowskys für DM 4 200.— verkauft.

Hinweise

In der Besprechung von Violinwerken im letzten Heft des vorangehenden Jahrgangs sollte es heißen: Zu ihnen zählt vor allem das von Erich und Elma Doflein herausgegebene Geigenschulwerk, dessen 2. Heft ergänzender „Studien und Stücke für drei Violinen“ (zur Übung des Zusammenspiels gedacht) nunmehr vorliegt. Die genaue Bezeichnung des Hefts war versehentlich fortgefallen.

Zum Bericht „Zur Musiktherapie“ in „Musica“ 11/1960 teilt uns W. W. Glaser (Västeraås) mit, daß die sogenannte Intervalltherapie sowohl dem Namen wie der Sache nach seine Erfindung sei.

Einbanddecken für „Musica“, Jahrgang 1960, werden zum Preise von DM 2.50 hergestellt. Bestellungen sind an den Bärenreiter-Verlag, Kassel, zu richten.

Zeitgenössische amerikanische Komponisten

ARTHUR BERGER

Duo für Oboe und Klarinette · EP 6096 DM 4.80
Ideas of Order f. Orch. *
Stud.-Part. EP 6080 DM 4.–
Serenade Concertante für Viol., Holzbl.u. Orch. *
Stud.-Part. EP 6007 DM 5.–

JOHN CAGE

Das Gesamtwerk erscheint in der EDITION PETERS · Bisher liegen über 40 Werke in fak-similierten Ausgaben vor · Ausführliches Ver- zeichnis auf Verlangen.

CHOU WEN-CHUNG

All in the Spring Wind für Orchester *
Stud.-Part. EP 6226 DM 4.50
And the Fallen Petals für Orchester *
Stud.-Part. EP 6227 DM 5.–
Landscapes für Orch. *
Stud.-Part. EP 6225 DM 3.50

HENRY COWELL

Homage to Iran für Violine u. Klav.
EP 6114 DM 5.–
Rondo für Blechbläser · EP 6116 DM 6.–
Persian Set für Kammerorchester *
Stud.-Part. EP 6115 DM 7.50

ROSS LEE FINNEY

Phantasy für Violine allein · EP 6063 DM 4.80
Edge of Shadow, Kantate für Tenor, gem. Chor und Instrumente · EP 6192 i. Vorb.

LOU HARRISON

Double Music für Schlagzeug · In Zusammen- arbeit mit JOHN CAGE · i. Vorb.
Suite für symphonisches Streichorchester
EP 6294 i. Vorb.

ULYSSES KAY

A Lincoln Letter für Bariton, Chor und Klavier
Klav.-Ausz. EP 6027 DM 1.20

ROBERT PALMER

Klavierquintett · EP 6003 DM 24.–

ALAN HOVHANESS

Divertimento für 4 Blasinstrumente
EP 6044 DM 17.50
October Mountain für Schlagzeug
EP 6043 DM 10.–
Suite für Schlagzeug, Violine und Klavier
EP 6047 DM 10.–
Psalm and Fugue für Streichorchester *
Stud.-Part. EP 6112 DM 4.–
Meditation on Orpheus für Orchester *
Stud.-Part. EP 6109 DM 7.50
Vision from High Rock für Orchester *
Stud.-Part. EP 6142 DM 7.50
Magnificat für Soli, Chor und Orchester *
Klav.-Ausz. EP 6108 DM 8.–

MORDECHAI SHEINKMAN

Sonate für Violine und Klavier · CL 5851 DM 6.50
Divertimento für Klar., Trompete, Posaune u. Harfe · CL 5849 DM 9.–

SEYMOUR SHIFRIN

The Modern Temper für Klavier zu vier Händen
CL 5878 i. Vorb.
Serenade für Oboe, Klar., Horn, Viola und Klavier · CL 5853 DM 15.–
Chamber Symphony für Kammerorchester *
Stud.-Part. CL 5869 i. Vorb.
Three Pieces für Orch. *
Stud.-Part. CL 5861 DM 7.50

CARLOS SURINACH

Paeans and Dances of Heathen Iberia f. symph.
Blasorchester * · Stud.-Part. EP 6123 DM 10.–

ALEXANDER TSCHEREPNIN

Lieder ohne Worte für Klavier · EP 6015 DM 3.50
Rondo für 2 Klaviere vierhändig
EP 6074 DM 6.50
Suite für Orchester * · Stud.-Part. EP 6008 DM 6.–

HEITOR VILLA-LOBOS

Fantasia in Form of a „Choros“ für symph.
Blasorch. * · Stud.-Part. EP 6140 DM 10.–

GEORGE ADAMS · MARION BAUER · ROBERT L. BENNETT · ROGER CHAPMAN ·
RAMIRO CORTES · GEORGE CRUMB · INGOLF DAHL · HALIM EL-DABH · CHARLES
JONES · GEORGE KLEINSINGER · NORMAND LOCKWOOD · KIRKE L. MECHEM · WILL-
SON OSBORNE · PAUL PISK · NED ROREM · HALSEY STEVENS · SOULIMA STRA-
WINSKY · DOUGLAS TOWNSEND · RUSSELL WOOLLEN · U. A.

Ausführlicher Katalog „Contemporary American Music“ auf Verlangen
* = Aufführungsmaterial leihweise

PETERS · LITOLFF

FRANKFURT

LONDON

NEW YORK

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — **Dirigieren:** Peter, Kraus, Jakobi, Hannusdke. — **Gesang und Opernschule:** Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümmer, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — **Tasteninstrumente:** Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; **Orgel:** Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; **Cembalo:** Kind. — **Streichinstrumente:** Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — **Blas- und Orchesterinstrumente:** Jacobs, Domroese, Engels, Frenz, Geuser, Gohlke, Hübner, Kujack, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — **Aufnahmestudio:** Dr. Geiseler. — **Opernchorschule:** Senff. — **Orchesterschule.**

DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Martin Stephani. Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

Komposition und Tonsatz: Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — **Orchester und Orchesterdir.:** König, Stephani. — **Chor und Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang und Opernschule:** Böckemeier, Creuzburg, Dérubaux, Drissen, Günter, Husler, Dr. Klaiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Wonner, Wünschmann. — **Tasteninstrumente:** Büker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Lehner, Lorenz, Menne, Natemann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Trammitz. — **Streichinstrumente:** Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schäd, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemann, Winshermann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Laute und Gitarre:** Müller-Dombois. — **Kammermusik:** Strub, Weissenborn. — **Gehörbildung:** Driessler-Quistorp. — **Korrepitition:** Radke. — **Rhythmik:** Jaenicke. — **Höhere und Real-Schulmusik:** Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — **PM-Seminar:** Goebels, Weiß. — **Evang. Kirchenmusik:** Dr. Reindell, Trammitz. — **Tonmeister-Ausbildung:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musikgeschichte:** Dr. Jung. — **Sprecherziehung:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1961:** 5.—7. April 1961.

FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33.

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler. Stellvertretender Direktor: Dr. Franz Flöbner.

Komposition und Tonsatz: Baithier, Biersack, Frommel, Hessenberg, R. Klein, Mohler, Niederste-Schee, Zipp. — **Dirigieren:** Orchester: Professor Zwißler, Chor: Felgner. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Dr. Flöbner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leier, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — **Violine:** Graef-Moend, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — **Bratsche:** Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Baithier, Bochmann, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger. — **Gesang:** Becker, Daden, Gründler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — **Schauspielschule:** (Malsch, Engelhardt, Genzmer, von Puttkamer, Schodt, Dr. Harms, Dr. Hasselbrink). — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe:** Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, Oltersdorf, Richter, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein, Winter. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Sprecherziehung:** Grantz-Soeder. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Elementare Musikerziehung:** Dr. Abel-Struth. — **Kirchenmusik (Walcha)** — **Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flöbner)** — **Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Hohner, Uhlig, Welter)** — **Opernchorschule (Klauff)** — **Orchesterschule (Biersack)** — **Kammermusik (Lenzewski)** — **Studio für Neue Musik (Lenzewski)** — **Liedklasse (Zwißler)** — **Chor (Felgner)** — **Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).**

FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30, Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Dofflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Dammann. — **Dirigieren:** Frotzheim, C. Ueter. — **Gesang und Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Schirmer, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Keßler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber, Viola: Koch. — **Violoncello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Koch, Teichmanis. — **Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Delius. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Evang. Kirchenmusik:** Kraft, Dr. Haag, Keßler, Rößler. — **Schulmusik:** Dr. Hartmann, Dr. Dammann. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Fag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (Kbaß.), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe.). — **PM-Seminar:** Dr. Dofflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12, Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler. Stellv. Direktor, m. d. W. d. G. beauftragt: Prof. Hajo Hinrichs

Komposition und Tonsatz: Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klusmann, Krützfeldt, Mischeisen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Martin. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernklasse:** u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — **Klavier:** u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schöensee, Schröter, Schultz-Klingström, Stöterau, Weber, Zur. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — **Cembalo:** Albes, E. Hansen. — **Streichinstrumente:** u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, NELLEßen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** u. a. Eggers, Hinze, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volkschule und Gymnasium): Detel. — **Evang. Kirchenmusik:** Mischeisen. — **Musikgeschichte:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks, Nagel. — **Studio für Neue Musik:** Krützfeldt. — **Aufnahmeprüfungen:** März und September, Schauspiel nur März.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter, Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — **Geige:** Marschner, Rostal. — **Cello:** Cassado, Steiner. — **Komposition:** Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Sawallisch. — **Chorleitung:** Hammers, Schroeder. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Dr. Kehr. — **Opernklasse:** Haberland, Hammers, Schuh. — **Opernchorschule:** Hammers. — **Institut für Schulmusik und Realschulbildung:** N. Schneider. — **Institut für Kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für Evang. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar:** — **Orchesterschule:** Dr. Steves, Chor: Schroeder. — **Orchester:** von der Nahmer. — **Seminar für Rundfunk- und Filmmusik:** Dr. Gostlich, B. A. Zimmermann. — **Seminar für Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus für Jazzmusik:** Edelhagen.

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: **Komposition:** Bialas, Genzmer, Höller, Lehner. — **Dirigieren:** Eichhorn, Lessing, Mennerich. — **Chorleitung:** Schieri. — **Kirchenmusik:** Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.). — **Gesang:** Gruberbauer, Holm, Hotter, Hüsch, Kayssler-Beblo, Kupper, Reuter, Schnitt-Walter. — **Klavier:** Kurt Arnold, Dommes, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steuer, Then-Bergh, Wührer. — **Cembalo:** Stadelmann. — **Orgel:** Richter, Wismeyer. — **Streichinstrumente:** v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichhardt, Georg Schmid, Stiehler, Stross, Ortner. — **Orchesterinstrumente:** Theurer, Noeth, Uhlemann, Serlt, Porth, Lentrod. — **Musikwissenschaft:** Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner. — **Seminar für Musikerzieher:** Gebhardt. — **Opernschule:** Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach. — **Operndorchor:** Hanns Haas. — **Unterricht in allen Lehrfächern der Musik im Tonkünstl. Lehramt.** Aufnahmeprüfungen Ende September.

SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Kohlweg 18, Tel. 2 80 80

Direktor: NN. Stellvertretender Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi
Meisterklassen: Prof. Földes (Klavier), Prof. Gendron (Violoncello), Konietzky (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — **Gesang:** Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — **Klavier:** Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — **Cembalo:** Lonnendonker. — **Orgel:** Schneider, Oehms, Rahner. — **Violine und Viola:** Prof. Bus, Strauß, Hoenisch. — **Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente** — **Tonsatz:** Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — **Dirigieren:** Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — **Chor:** Prof. Dr. Schmolzi. — **Orchester:** Dr. Loskant. — **Kammermusik:** Hoenisch, Konietzky. — **Musikwissenschaft:** Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — **Sprechen:** Dr. Geißner. — **Schulmusik:** — Prof. Dr. Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopper, Dr. Schneider. — **Kirchenmusik (kath.):** Lonnendonker, (evgl.): Rahner. — **Privatmusiklehre:** Seminar: Prof. Griem. — **Opernschule:** Nutzenbecher, Zöller, Leder, Wirtz. — **Schauspielschule:** Prof. Recktenwald, Wedekind. Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2. Telefon 24 60 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth
Komposition und Tonsatz: David, Gumbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Sigel, Sihler, Völker. — **Violine:** Kergl, Loewenguth, Müller-Craillsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Viola:** Kessinger. — **Cello:** Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — **Klavier:** Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Trauer, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liedeske, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orchesterinstrumente:** Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöber, Strebel, Widmaier. — **Alte Instrumente:** Praetorius, Niggemann. — **Sprecherziehung:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bünner, Ellersiek. — **Chor- und Chorleitung:** Grischkat. — **Dirigentenklasse, Orchester:** Müller-Kray. — **Oper, Opernchor:** Rüder, Dobbertin, Hübner, Kapper, Mende. — **Schauspiel:** Kenter, Barth, Dr. Melchinger, Norgall. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Dr. Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **PM-Seminar:** Volkart. — **Tonstudio:** Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

PASSION UND OSTERN

Georg Friedrich Händel: Johannes-Passion (1704) EM 503
Für Soli, 4- bis 5stg. gem. Chor, 2 Violinen (2 Flöten, 2 Oboen), Viola, Violoncello, Kontrabaß und Generalbaß.
Hrsg. H. Heilmann. (80 Min.) Part. 26,-, Klav.-Ausz. 9 80,
Chorpart. 1 80, Viol. I (Flöte I, Oboe I) 1 80, Viol. II (Flöte II, Oboe II) 1 80, Viola 2,-, Viol. III (statt Viola) 2,-,
Cello/Kb. 3 40, Textbuch -40

Dietrich Buxtehude: Jesu, meines Lebens Leben (EKG 65)
EM 959 - Aria für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte, 2 Viol.,
2 Violon, Violone, Generalbaß. Hrsg. D. Kilian (5 Min.)
Part. 4 80, Chorpart. -90, Viol. I/II -60, Viola I/II -60,
Violone -20, Cello -20

Waldram Hollfelder: Ich bin die Auferstehung und das Leben
EM 454 - Motette für 4- bis 6stg. gem. Chor (4 Min.)
1 40

Hans Kammeier: Christ ist erstanden FM 116
Kantate für 1- 4stg. gem. Chor u. Solostimmen nach österlichen Volksliedern (18 Min.). Part. 4 80, Chorpart. 3 30

Felicitas Kukuck: Die Ostergeschichte EM 361
Für 3stg. gem. Chor (Instrumente ad lib.) (5½ Min.). 1,-

Josef Michel: Credo/Osterruf KN 1
Für 4stg. gem. Chor, 2 Tromp. ad lib. und 3stg. gem. Chor,
Orgel, 4 Bläser ad lib. -40

Fritz Werner: Es ist erstanden Jesus Christ EM 605
Evangelische Morgenfeier für die österliche Freudenzeit. Für
1- bis 4stg. gem. Chor, Flöte, Oboe, Engl. Horn, Fagott u.
Orgel. Werk 31. (10 Min.) Part. 3 20, Chorpart. -80, Flöte/Oboe -60, Engl. Horn -30, Fagott -30.

Verlag Merseburger • Berlin-Nikolassee



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)



KLEINE HAUSMUSIKHEFTE

Eine hübsch ausgestattete Reihe mit sorgfältig ausgewählter alter und neuer Musik
Jedes Heft DM 2.40

Für c"-Blockflöte und Klavier

Altdeutsche Tanzmusik (BA 1010) / Aus einem Spielbuch um 1740 (BA 1006) / Cesar Bresgen, Sonatine F-dur (BA 1009) / Fritz Dietrich, Sonatine in C (BA 980) / Kaspar Ferdinand Fischer, Spielstücke — Erste Folge (BA 971) / Kaspar Ferdinand Fischer, Spielstücke — Zweite Folge (BA 973) / Fröhliche Spielmusik (BA 1148) / W. A. Mozart, Salzburger Menuette (BA 1611) / Walter Rein, Sonatine (BA 2664) / J. A. Schmikerer, Spielstücke aus Suiten (BA 975) / Spielstücke aus dem Fitzwilliam-Virginal-Book 1625 (BA 979) / Georg Philipp Telemann, Ausgewählte Menuette (BA 977) / Kleines Tanzbuch (BA 1878) / Konrad Lechner, Es taget vor dem Walde (mit Singstimmen) (BA 1256).

Für f'-Blockflöte und Klavier

Kaspar Ferdinand Fischer, Spielstücke — Erste Folge (BA 972) / Kaspar Ferdinand Fischer, Spielstücke — Zweite Folge (BA 974) / W. A. Mozart, Salzburger Menuette (BA 1612) / J. A. Schmikerer, Spielstücke aus Suiten (BA 976) / Georg Philipp Telemann, Ausgewählte Menuette (BA 978) / Theodor Warner, Zwei Suiten und eine Spielmusik (BA 1146) / Friedrich Zipp, Weihnachtsbüchlein für Roswitha (BA 2666).

Für Klavier

Altenglische Klaviermusik (BA 2663) / Neues Bachheft (BA 1143) / Willy Burkhard, Weihnachtssonatine (BA 2074) / Fugenbüchlein (BA 1007) / Gesellige Lieder (BA 1141, 1142 und 1150) / Hirtenbüchel auf die Weihnacht (BA 1144) / Armin Knab, Suite in G-dur (BA 1147) / Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne (BA 1003) / Martin Lutschewitz, Kindersang das Jahr entlang (BA 2665) / Karl Marx, Klavierbüchlein für Peter (BA 1428) / Julia Menz, Alte Tanzweisen und Lieder (BA 1149) / W. A. Mozart, Leichte Klavierstücke I (BA 1726) / W. A. Mozart, Sechs ländlerische Tänze (BA 1615) / Johann Gottfried Mithel, Zwölf Menuette (BA 1008) / Johann Friedrich Reichardt, Musik in Goethes Haus (BA 1013) / Zwanzig deutsche Volkstänze (BA 1145).

Für zwei Streichinstrumente

Zwanzig Duette (BA 2661 und 2662) / Erich Doflein, Deutsche Volkstänze (BA 1613 und 1614).

BÄRENREITER-VERLAG

Aus meinem Modernen Antiquariat

Hellmuth Rößler: Größe und Tragik des christlichen Europas

Europäische Gestalten und Kräfte der deutschen Geschichte 1400-1950. Von der Gestalt des Nikolaus von Cues ausgehend stellt Rößler die großen tragenden Persönlichkeiten in den Mittelpunkt und erweitert seine Darstellung zu einer Gesamtschau, indem er mit einer heute selten gewordenen Kraft und mit formvollendeter Sprache politische und Kriegsgeschichte, Kunst, Literatur und Kulturgeschichte zu einem Gesamtbild vereinigt. 796 Seiten mit 51 Abbildungen auf 14 Kunstdrucktafeln, Ganzleinen. (Resposten 2. Auflage) statt DM 28.- nur DM 14.80

Schriften zur Musik

Friedrich Buchholz: Von Bindung und Freiheit der Musik und des Musikers in der Gemeinde 44 S., kart. statt DM 3.20 nur DM 1.60

Hans Hoffmann: Vom Wesen der zeitgenössischen Kirchenmusik. Inhalt: Renaissance-Bewegungen / Zeitgenössische Kirchenmusik. 111 S., kart. statt DM 4.80 nur DM 2.50

Festgabe für Hans Joachim Moser

zum 65. Geburtstag. 25. Mai 1954. Mit einer Bibliographie und einem Selbstbericht. 170 S., kart. statt DM 9.80 nur DM 4.80

Johannes Piering: Das Weltbild des Heinrich Schütz Das Werk stellt für das gegenwärtige Schütz-Bild eine Reihe neuer wesentlicher Züge heraus. 90 S., kart. statt DM 5.20 nur DM 2.50

Fritz Münger: Choralbearbeitungen für Orgel

Verzeichnis zu den Chorälen des deutschen evangelischen Kirchengesangbuches und des Gesangbuches der evang.-reform. Kirchen der deutschsprachigen Schweiz. 148 S., kart. statt DM 8.40 nur DM 3.95

Wilhelm Stählin / Wilhelm Ehmann: Kirchenmusik und Gemeinde. Zwei Vorträge, gehalten im Rahmen der Orgelwoche zu Düsseldorf. 52 S., kart. statt DM 4.- nur DM 2.-

Friedr. v. Schlichtegroll: Musiker-Nekrologe

Joh. Ch. Fr. Bach, G. Benda, J. J. Ch. Bode, M. Geibert, W. A. Mozart, F. Ch. Neubaur, E. W. Wolf, I. R. Zumsteeg. Herausg. v. R. S. Schaal. 124 S., kart. statt DM 3.90 nur DM 1.80

Rudolf Steglich: Robert Schumanns Kinderszenen

Eine Deutung der beliebten Klavierstücke. 32 S., kart. statt DM 2.80 nur DM 1.20

Friedrich Blume: Goethe und die Musik

Eine umfassende Darstellung von Goethes persönlichem Verhältnis zur Musik. 102 S., kart. statt DM 2.40 nur DM -95

Es stehen drei Sterne am Himmel. Die Volksliedsammlung des jungen Goethe. Mit sämtlichen Weisen und vollständigem Text. Herausg. von J. Müller-Blattau. 75 S., kart. statt DM 2.50 nur DM 1.20

**NEUWERK-BUCHHANDLUNG
KASSEL-WILHELMSHÖHE**

ANTONÍN DVOŘÁK

Gesamtausgabe Serie III Orchesterwerke

Kritische Gesamtausgabe
nach dem Manuskript des
Komponisten herausgegeben
von der Dvorak-Gesellschaft
bei Artia/Prag.

Die Leinen-Bände sind auch
einzeln lieferbar, ebenso
(jeweils für sich kartoniert)
die verschiedenen Werke.

Alleinauslieferung für
Bundesrepublik Deutschland,
Schweiz, Holland, Dänemark,
Schweden, Norwegen, Finn-
land, Island und Österreich

Alkor-Edition Kassel

Alleinauslieferung für
British Commonwealth, USA
und Frankreich

Boosey & Hawkes London · New York Paris

Alle übrigen Länder

Artia / Prag

		Einzelpreise		
		Dir.Part. kart. DM	Dir.Part. Ln. DM	Stud.Part. DM
Band 2	2. Symphonie B-dur op. 4	63.—	67.—	in Kürze
Band 5	5. Symphonie F-dur op. 76	55.—	59.—	7.50
Band 6	6. Symphonie D-dur op. 60	55.—	59.—	8.—
Band 7	7. Symphonie d-moll op. 70	50.—	54.—	6.—
Band 8	8. Symphonie G-dur op. 88	50.—	54.—	6.—
Band 9	9. Symphonie e-moll op. 95 „Aus der Neuen Welt“	50.—	54.—	4.80
Band 10	Konzert g-moll für Klavier und Orchester op. 33	70.—	74.—	9.—
Band 11	Konzert a-moll für Violine und Orchester op. 53	40.—	44.—	4.50
Band 12	Konzert h-moll für Violon- cello und Orchester op. 104	50.—	54.—	6.—
Band 13	OVERTUREN			
	Hussitenlied op. 67	25.50	} 92.—	5.—
	In der Natur op. 91	25.—		5.—
	Karneval op. 92	20.—		3.80
	Othello op. 93	22.50		4.—
Band 14	SYMPHONISCHE DICHTUNGEN			
	Der Wa-sermann op. 107	27.50	} 79.50	6.—
	Die Mittagshexe op. 108	22.50		6.—
	Das goldene Spinnrad op. 109	47.—		
Band 15	Die Waldtaube op. 110	25.—	} 57.—	4.50
	Heroisches Lied op. 111	in Kürze		
Band 16	SERENADEN			
	Serenade E-dur für Streich- orchester op. 22	20.—	} 47.—	3.80
	Serenaden d-moll für Bläser op. 44	22.50		4.50
Band 17	SUITEN			
	Böhm. Suite D-dur op. 39	20.—	} 42.—	2.20
	Suite A-dur op. 98 b	22.50		5.—
Band 18	RHAPSODIEN			
	Rhapsodie a-moll op. 14	} 55.—	} 59.—	14.80
	Slawische Rhapsodie D-dur op. 45/I			
	Slawische Rhapsodie g-moll op. 45/II			
	Slawische Rhapsodie As-dur op. 45/III			
Band 19	Slawische Tänze op. 46	50.—	54.—	8.—
Band 20	Slawische Tänze op. 72	50.—	54.—	8.—
Band 22	Symph. Variationen op. 78	32.50	} 56.—	5.50
	Scherzo capriccioso op. 66	20.—		3.50

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Opernchorschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Siching, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieure — Meisterklassen für Gesang (Prof. Franziska Martienßen-Lohmann), Violine (Kurt Schäffer), Viola (Franz Beyer), Violoncello (Kurt Herzbruch), Klavier (Max Martin Stein). Klasse für Komposition: Jürg Baur. Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Fischerstraße 110/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / **ABTEILUNG MUSIK.** Leitung Prof. Dressel / **Instrumentalklassen und Seminare:** Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Stordk / Cembalo: Helma Elsner / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner. **Seminar für Privatmusiklehrer:** Stieglitz / **Seminar für rhythmische Erziehung:** Conrad, Pietzsch-Amos / **Katholische Kirchenmusik:** Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. **Evangelische Kirchenmusik:** KMD Reda, Dr. Reindell. **Orchesterschule:** Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / **ABTEILUNG THEATER.** Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / **Opernchorschule:** Knauer / **Schauspiel:** Leitung Werner Kraut. Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / **ABTEILUNG TANZ.** Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung** / **Schulmusikabteilung** (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung** / **Schauspielabteilung** / **Tanzabteilung** / **Orchesterschule.** Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestr. 100, Ruf 166 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DAS MUSIKSTUDIUM

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester, Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) **Leitung:** Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Sereni, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

Direktor: Hans-Joachim Vetter / 1. Fachabteilung (Konservatorium): a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. 2. Abteilung für Liebhaber und Jugendliche. 3. Jugendmusikabteilung. — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende **Abteilungen:** Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volk- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläseschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst, Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositions-klassen — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 33).

Junger Musiklehrer (26). (Bratsche, Geige, Kammermusik) such **Stellung** an Musikschule, Jugendmusikschule od. ähnl. möglichst ab Ostern. - Abitur, Studium (Hauptf. Bratsche) an führender staatl. Hochschule, staatl. Examen für Privatmusiklehrer. Besondere Freude am Unterrichten sowie Erfahrung, auch in Kammermusik und Orchester. Zuschrift erbeten unter H-959.

KIRCHEN- UND SCHULMUSIKER

Reiche Erfahrung im Musizieren mit Laien (Chor, alte und neue Streichinstrumente, Blechblasinstrumente, Blockflöten, Orff.-Instr.) - 12 Jahre Unterrichtserfahrung an Gymnasium und Volkshochschule. Besondere Studien in liturgischer Musik, rhythmischer Erziehung **sucht neuen Wirkungskreis** Zuschriften unter Chiffre H-950 erbeten.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



S O E B E N E R S C H I E N E N

HAYDN

ALS OPERNKAPELLMEISTER

Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung

Bearbeitet von Dénes Bartha und László Somfai

Eine Sensation der Internationalen Haydn-Konferenz Budapest (im September 1959) war das Referat, in welchem Professor Dr. Dénes Bartha über die hochwichtigen Ergebnisse berichtete, die sich aus der (seit 1957 im Gange befindlichen) methodischen Verarbeitung des ehemaligen Esterházy-Opernarchivs (aus der Wirkungszeit Joseph Haydns: 1761-1790) ergaben.

Die Arbeit der beiden Verfasser enthält eine reich dokumentierte Chronik der Esterházyer-Opernpremierer unter Haydn (durch welche die ungenauen und lückenhaften Angaben u. a. bei Pohl vielfach ergänzt und berichtigt werden), einen präzise gearbeiteten Catalogue raisonné der erhaltenen Opernmaterialien, genaue Angaben über Haydns Operntruppe, eine wesentlich ergänzte Liste von Haydns Einlagearien sowie die Partiturerstausgabe und eine Plattenbeilage von zweien der neuentdeckten Haydn-Einlageszenen.

472 Seiten · 30 Faksimiles · Mit Musikbeilage und Schallplatte in separatem Band · Ganzleinen DM 60,—

Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften · Budapest

B. Schott's Söhne · Mainz

PASSION UND OSTERN

NEUERSCHEINUNGEN

Helmut Bornefeld: Im Rahmen des „Choralwerkes“

Choralvorspiele II: Passion, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Dreieinigkeit. BA 3516. DM 9.—

Orgelchoralsätze I: Advent bis Dreieinigkeit für Chor oder Einzelgesang und Orgel. BA 2928. DM 9.—

Dazu als Chorphanturen: Kleine BA 3777 und 3778. Je DM —,50

Leonard Lechner: Historia der Passion und Leidens unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi (Ameln) für 4 gemischte Stimmen (Band XII der „Werke“). Kart. DM 7.20, Leinen DM 10.60, Chorpart. DM 4.80

Hans Friedrich Micheelsen: Christ ist erstanden. Choralkantate für 1—4 gemischte Stimmen und 6stimmigen Bläserchor („Werkereihe für Bläser und Sänger“). BA 3591. Part. DM 4.60, Chorpart. DM —,80, Bläserpart. DM 1.80

Wolfgang Hufschmidt: Aus den „Epistel-motetten“: Christus hat unsere Sünde selbst hinaufgetragen. Für 4 gemischte Stimmen. BA 3876. DM —,70

Philipp Heinrich Erlebach: „Lobe den Herrn, meine Seele / Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht“ Abendmahlskantate für 4 gemischte Stimmen, 5stimmiges Streichorchester und Bc (v. Steuber). Ba 3453. Part. DM 6.60, VI, II, B je DM 1.—, Va I, II je DM —,60, Chorpart. DM 2.—

✱

Prospekt: Ratgeber für Musik im Kirchenjahr
Über alle anderen Werke der Verlage Bärenreiter, Nagel und Alkor zu Passion, Ostern und den anderen Festen des Kirchenjahres (ohne Advent bis Epiphania) unterrichtet dieser Prospekt.

Prospekt: Musik zu Kasualien
Der neue Prospekt bringt Kirchenmusik für jede Besetzung zu den Kasualien: Taufe, Konfirmation, Trauung, Beichte, Abendmahl, Amtseinführung, Mette und Vesper.

Beide Prospekte kostenlos durch den Musikhandel oder direkt vom

BÄRENREITER-VERLAG



JOH. SEB. BACH

Matthäus-Passion

Uno Ebrelius, Tenor (Evangel.)

Hans Braun, Baß (Jesus)

Teresa Stich-Randall, Sopran

Hilde Rössel-Majdan, Alt

Waldemar Kmentt, Tenor

Walter Berry, Baß

Wiener Kammerchor

Knabenchor des Schottenstifts

Anton Heiller, Orgel

Willi Borowsky, Solovioline

Orchester der Wiener

Staatsoper

Dirigent: Mogens Woeldike

vollständige Aufnahme
auf vier Platten

AVRS 6165-6168

30 cm / 33 U

monaural DM 76.—


stereo DM 84.—

einschl. Kassette, Einführung
und vollständiger Text


Bei Bestellung
der Stereo-Aufnahme wird um
den Zusatz ST gegeben.

AMADEO KASSEL

**EIN KLINGENDES
MEISTERWERK**



FÖRSTER



**AUGUST
FÖRSTER,
LÖBAU/SA.**

**PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR
KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU**

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK